

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**TESIS DOCTORAL**

**Forma e ideología en el cine colombiano.  
Violencia, narcotráfico, éxodo e identidad, 2003-2013**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Alejandro Jiménez Londoño**

**Director**

**Francisco García García**

**Madrid, 2018**

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

**Forma e ideología en el cine colombiano.  
Violencia, Narcotráfico, Éxodo e Identidad.  
2003 - 2013**

ALEJANDRO JIMÉNEZ LONDOÑO

DIRECTOR:  
Dr. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

Doctorado en Comunicación Audiovisual  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN.

Optando a la Mención Internacional.  
(De acuerdo a la normativa de desarrollo del R.D. 99/2011) (BOUC 29/04/2015)

Madrid, 2017

### **Agradecimientos.**

El presente texto ha sido producto de un largo, muy largo, proceso de elaboración y dedicación. Muchos momentos de flaqueza y debilidad acompañados de voces de apoyo y ánimo para continuar.

El inicio de este proyecto es definido y a su vez impreciso en mi débil memoria, que ha involucrado muchas personas en mi vida y a quienes les he rogado que me esperen al terminar este camino.

En primer término, esta investigación existe gracias a mi amigo y director Francisco García García, gracias a su experiencia y cualidades académicas supo indicarme el camino correcto; mediar entre mis afanes de una tesis de dimensiones irreales y una propuesta real y pragmática sobre el cine colombiano, por la representación del entorno y sus valores narrativos. Se que fueron muchos los momentos que Paco dudó de la culminación de este proceso, pero igualmente apostó por un estudiante en la lejana Colombia que solo sabia darle disculpas frente los plazos dispuestos.

Su impulso, apoyo y amistad han sido siempre leales y necesarios para mí y para esta tesis. Debido a la distancia con el Alma Mater que me ha correspondido para continuar este proyecto, mi apoyo ha estado fundamentado en mi entorno profesional y creativo de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali - Colombia; estaré eternamente agradecido con mi Jefa y Amiga María Claudia Villegas -Corey, quien me ha protegido y me ha dado fuerzas en los muchos momentos de flaqueza, ha permitido mis impertinencias y mis descalabros en el Departamento, de igual manera mis compañeros, mi coterráneo, Gustavo Arteaga se ofreció lealmente y se tomó el trabajo de leer el documento y me ofreció igualmente sus consejos frente al mismo, igualmente la Maestra Pilar Vergel me tendió su generosa mano en muchos momentos de este viaje. Juliana Erazo fue muy comprensiva en mis permanentes e indecisas solicitudes y logró, a pesar mío, ubicar gran cantidad de material filmico absolutamente

necesario para esta pesquisa.

He dejado deliberadamente para el final a quienes están en mi entorno más íntimo, en parte por pudor y en parte por no tener los medios para agradecer todo lo que me han ofrecido. A mi Padre que me dio la tozudez y el deseo de saberlo todo; a mi Madre, quien más ha insistido y ha creído en mí (incluso más que yo), a Liliana Vergara que ha sido mi compañera de viaje en este y muchos caminos, a Sandra González que ahora camina conmigo. A las familias que cada fin de año me han martirizado cuestionándome sobre el fin de mi tesis, a lo cual siempre he prometido su finalización para el año siguiente.

Finalmente algunos amigos que me han escoltado en las discusiones, en las películas, en las cervezas, en el café, en la cordada, en las risas, en los complots: Camilo González, David Lester, Luis Quintero, Harvey Oviedo, Kurosh Sadehian, Carlos Londoño.

Gracias a todos por estar y permanecer.



### **Abstract**

En esta tesis se realiza un análisis de las principales temáticas tratadas en las películas colombianas entre los años 2003 - 2013 y su reflexión sobre las condiciones socio - políticas del país, en este sentido se busca establecer un marco contextual del cine colombiano, donde se revisan rasgos característicos que aportan una mirada a las condiciones del cine local, teniendo en cuenta aspectos de relevancia que afectan la producción cinematográfica, realizando un acercamiento socio-histórico que ayuda a comprender las dinámicas que configuran el marco actual.

Se compromete el análisis cinematográfico desde los elementos de representación, y admiten la observación de los valores narrativos, espacio-temporales y fundamentalmente el universo temático, asociado a la percepción de elementos comunes en la narrativa cinematográfica de la primera década de la llamada ley de cine (2003 - 2013).

En los capítulos iniciales se hacen aproximaciones en diversos ejes de investigación temática, consideradas de relevancia para comprender los entornos del cine actual como Teorías previas y Estado de la cuestión; iniciando con una mirada al proceso contra hegemónico del cine latinoamericano, y como ha reaccionado frente a los mecanismos de dominación; lo que permitió revitalizar las condiciones culturales de la región. Igualmente se presentan aproximaciones socio-históricas sobre el cine colombiano que ayudan a comprender dinámicas en lo cinematográfico y en lo social; en este sentido; el cine Colombiano ha visto transformado su panorama general en los últimos años por algunas condiciones como: Ley de cine, aumento del público en las salas, presencia de la televisión privada en los procesos cinematográficos, etcétera. Condiciones que modifican tanto la estructura de producción como las temáticas y modelos asumidos por la contemporaneidad, igualmente se observan consideraciones sociales, su representación y su implicación en la

construcción de identidad, la visión de la realidad y la cimentación de referentes culturales en torno al conflicto colombiano y sus relaciones entre la violencia y el poder y su representación audiovisual.

Lógicamente, de igual forma se presenta la estructura metodológica, se asumen modelos de análisis del cine colombiano desde el año 2003 hasta el 2013, observando patrones de cuantificación y cualificación que permitan la valoración de las películas del periodo, lo que permite consideraciones macro cósmicas y meso cósmicas soportadas en las categorías temáticas. Posteriormente, se efectúa el análisis sobre un filme representativo para su revisión micro cósmica frente al valor narrativo/temático; se establece el carácter analítico del mecanismo donde se ubicaron las cuatro categorías temáticas de mayor representatividad en la cinematografía colombiana: Violencia, Narcotráfico, Éxodo e Identidad/Realismo. Igualmente se presentan los instrumentos de medición que fueron aplicados a las películas y su descripción.

Más adelante en el documento se estructuran los Resultados de Investigación, donde se contextualizan las temáticas predominantes en el cine colombiano y su relación con el entorno socio-político actual; se observan los diálogos intersubjetivos entre los diversos conceptos y temáticas.

Finalmente, se presentan las Conclusiones obtenidas rescatando las reflexiones sobre las temáticas tratadas, y su representación del entorno nacional de acuerdo a lo planteado en los objetivos e hipótesis; la Discusión permite revisar aproximaciones teóricas de otros autores que difieren de los resultados obtenidos y permiten proponer futuras líneas de investigación alrededor de los entornos de la representación audiovisual.

## **PALABRAS CLAVE**

Colombia, Cinematografía, Cine Colombiano, Historia, Descolonización, Violencia, Narcotráfico, Éxodo, Identidad, Realismo, Ley de Cine, Cultura.

## Tabla de Contenido

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
1.1.OBJETO DE ESTUDIO Y CONTEXTO	2
1.2. PROPÓSITO	6
1.3. MOTIVACIÓN, JUSTIFICACIÓN	8
1.4. OPORTUNIDAD DEL TEMA	13
1.5. RECURSOS	15
<b>2. TEORIAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>20</b>
2.1. CONSIDERACIONES INICIALES	20
2.2. CINE DIGITAL	23
2.2.1. <i>Los Inicios. De las cuevas a la fábrica de luz.</i>	26
2.2.2. <i>La Virtualidad como horizonte narrativo -El bit como mínima unidad de la imagen...</i>	33
2.3. CINE DEL TERCER MUNDO – LATINOAMÉRICA	39
2.3.1. <i>Los inicios del cine latinoamericano como mecanismo de reflexión contrahegemónico</i>	44
2.3.2. <i>La insurrección: los convulsos años sesenta, setenta y ochentas</i>	50
2.4.1. <i>Primeros años. Cine de los inicios a los 70s.</i>	60
2.4.2. <i>Los 70 y Ley de Sobreprecio</i>	80
2.4.3. <i>Era Focine - Post Focine - Los 80's</i>	84
2.4.4. <i>Cine Colombiano de 2003 a 2013. ¿Existe el cine colombiano?</i>	95
2.4.5. <i>Ley del Cine: aspectos legales, teóricos y prácticos.</i>	101
2.5. CONSIDERACIONES FINALES DEL CAPÍTULO	110
<b>3. METODOLOGÍA</b>	<b>115</b>
3.1. INTRODUCCIÓN	115
3.2. OBJETO DE ESTUDIO	115
3.3. OBJETIVOS	117
3.3.1. <i>Objetivo Principal:</i>	117
3.3.2. <i>Objetivos Particulares:</i>	117
3.4. HIPÓTESIS	118
3.4.1. <i>Hipótesis general</i>	118
3.4.1. <i>Hipótesis Particulares</i>	118
3.5. METODOLOGÍA	119
3.5.1. <i>Objetividad</i>	123
3.5.2. <i>Fuentes</i>	123
3.5.3. <i>Instrumentos</i>	124
3.6. FILMOGRAFIA ANALIZADA	130
<b>4. RESULTADO DE LA INVESTIGACION</b>	<b>133</b>
4.1. ANALISIS E INTERPRETACION DE RESULTADOS	133
4.1.1. <i>Descripción y análisis de contexto</i>	133
4.1.2. <i>Aspectos estético, narrativo e incidencia social</i>	134
4.1.2. <i>Violencia en el cine en Colombia</i>	147
4.1.3. <i>Narcotráfico en el cine Colombiano</i>	177
4.1.4. <i>Éxodo en el Cine Colombiano</i>	195
4.1.5. <i>Identidad / Realismo en el Cine Colombiano</i>	224
4.1.6. <i>Realismo</i>	245
4.2. LA BÚSQUEDA DE UNA INDUSTRIA	251
<b>5. CONCLUSIONES</b>	<b>258</b>
5.1. CONCLUSIONES RESPECTO AL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	261
5.2. CONCLUSIONES FRENTE A LOS OBJETIVOS	264
5.3. CONCLUSIONES Y CONTRASTE DE HIPÓTESIS	267

5.4. OTRAS CONCLUSIONES .....	270
<b>6. DISCUSIÓN .....</b>	<b>272</b>
6.1. NUEVAS PREGUNTAS Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	272
6.2. ANÁLISIS CRÍTICO .....	276
6.3.1. <i>Other conclusions</i> .....	282
6.3.2. <i>New questions and lines of research</i> .....	283
6.3.3. <i>Critical analysis</i> .....	286
<b>7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>290</b>
7.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	290
7.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y NO CITADA.....	303
7.3. FILMOGRAFIA MENCIONADA, NO ANALIZADA.....	310
7.4. GRÁFICOS, TABLAS E IMÁGENES .....	312
8.1. ANEXOS EN WEB .....	318
8.2. DOCTORADO INTERNACIONAL. REQUISITOS Y TRAMITACION .....	319
8.2.1. ABSTRACT .....	319
8.3. INFORMES DE LOS EXPERTOS .....	320
8.3.1. <i>Informe Experto 1</i> .....	320
8.3.3. <i>Informe experto 2</i> .....	320
8.2.2. <i>Certificación de la estancia fuera de España</i> .....	321



## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1.OBJETO DE ESTUDIO Y CONTEXTO

La producción cinematográfica colombiana en la última década, ha estado amparada bajo un complejo cúmulo de transformaciones, mediadas en parte por políticas públicas en torno a la cultura y a la cinematografía, alterada además, por un entorno social, económico y tecnológico que ejerce influencias sobre el quehacer cinematográfico nacional. La cinematografía colombiana, posee unas características propias determinada por factores culturales, económicos, técnicos y artísticos; algunos de estos elementos se han ido transformando en los últimos años, como: la percepción del mejoramiento en las condiciones económicas y sociales del país, aumento de público en las salas de exhibición, capacitación de personal técnico y artístico, Ley de cine, etc.; de igual forma ha ido aumentando la cantidad de películas colombianas exhibidas y su valoración en taquilla.

Es importante aprovechar esta coyuntura para generar mecanismos de fortalecimiento de la industria cinematográfica nacional: una industria rentable, exportable, con capacidad para generar reflexión sobre el entorno social con sostenibilidad económica, abriendo espacios en la cinematografía mundial, comprendiendo la urgencia de una apremiante revisión sobre sus modelos narrativos y temáticos.

Zielinski reflexiona sobre la obra del poeta y crítico de Martinica, Edouard Glissant (1995) quien exalta la capacidad potencial de una “poesía de las relaciones” donde la hegemonía Occidental, fundamentalmente Europea, limita la diversidad; conecta su obra con la de intelectuales franceses, quienes han sostenido un esfuerzo por ampliar los espacios heterológicos como: Bataille, Deleuze, Derrida, Foucault. En tanto reacción a las estrategias de globalización cultural y social, Glissant propone el concepto de *mondialité*, donde el

conocimiento también proviene de las periferias del centro, de las márgenes territoriales de las potencias mundiales (Zielinski 2006, p. 82).

La implantación en Colombia de la Ley general de cultura (Ley 397 de 1997), la creación del Ministerio de Cultura y finalmente la aprobación de la Ley de Cine (Ley 814 de 2003), ha establecido sinergias en la actividad cultural, y específicamente en la manifestación cinematográfica de relevancia en la historia del cine nacional.

La aplicación de nuevos modelos de producción, la aparición del cine digital, el estímulo del capital privado, la presencia y continua ampliación sobre los incentivos y subvenciones en distintos ámbitos del quehacer cinematográfico, han permitido el crecimiento en el volumen de películas colombianas en los últimos años: pasando de la casi inactividad (22 películas en el decenio 1987–1997), a una dinámica de lenta pero continuo crecimiento (133 títulos en el periodo 2003–2013<sup>1</sup>), y en espera de lograr un volumen estable de títulos en un futuro inmediato.

En este contexto, acompañando el aumento en la cantidad de filmes, se presenta igualmente una renovación en los valores narrativos, estéticos y simbólicos, que permiten ayudar a establecer lenguajes y temáticas propias al entorno nacional; como también la necesaria permeabilidad a contextos y referentes internacionales.

En este sentido, se hace indispensable el análisis cinematográficos desde los elementos de representación, que admitan la observación de los valores narrativos, espacio temporales y fundamentalmente el universo temático, e ideológico, facultando vehicular elementos comunes en la narrativa, y los modelos de producción cinematográfica de la primera década de la llamada Ley de Cine (2003-2013).

La investigación encuentra la necesidad de construir un inventario de medios y aportes a la reflexión del entorno social. De esta forma apoyar el fortalecimiento de una industria

---

<sup>1</sup> Boletín de estadísticas cinematográficas de los distintos años de Proimagenes Colombia.

cinematográfica, apoyada desde los entornos académicos, que autorice interpretar los valores de identidad y de esta manera consolidar el patrimonio cultural; como dicen Diez y Pulido (2012):

El espacio filmico abre dentro de la cultura colombiana otra posibilidad de resignificar los acontecimientos que nos identifican; a través de percepciones de los estados propios o ajenos, insertados en temporalidades que se ligan estrechamente a hechos y momentos coyunturales que dan cuenta de los sucesos que como sociedad, se construyen y dan lugares a la significación de posibilidades interpretativas.” (p. 49).

Con el fin de la resignificación que mencionan Diez y Pulido, se hace imprescindible la evaluación de los medios, que colaboren en la búsqueda de recursos tanto tecnológicos, como creativos, narrativos, financieros, etcétera, para el crecimiento y sostenibilidad del cine colombiano.

En el entorno latinoamericano y específicamente en el medio colombiano, se procuran establecer procedimientos que impulsen el crecimiento de la industria cinematográfica, lo que posibilita el acceso a jóvenes creadores, que involucren el conjunto de recursos audiovisuales como ficción, animación, documental, ensayo, arte y video experimental, (y otras experiencias de pantalla expandida como: documental interactivo, videojuegos, video360, etcétera); apoyados por unos procedimientos de alto nivel, que favorezcan el ingreso en el marco del cine mundial.

Por otra parte, el deseo de crear, construir historias a través de los recursos audiovisuales en condiciones profesionales, estimulan la imaginación de muchos creadores, directores, productores, que investigan los medios adecuados para cada uno de sus procesos de representación (Jiménez 2010, p. 20). Entre los diversos modelos de producción, Hollywood posee un valor hegemónico sobre la creación de imágenes en movimiento de altísimos



presupuestos, de aplicación tecnológica, mecanismos e infraestructuras, que plantean retos a las demás industrias del mundo; en este sentido Noguera, (2001) reflexiona sobre la obra de Gramsci y su relación con la hegemonía cultural donde:

La construcción de la dominación capitalista, establece, tiene sus fundamentos en un proceso histórico de deconstrucción-construcción, de lo social, de creación de un sistema de relaciones sociales, legitimador y reproductor de la dominación burguesa, que aparece ante nosotros como natural y necesario, cuando en realidad no es más que cultural y artificial [...] modos de proceder ideológicos establecidos por la clase dominante, se convierten en modos de proceder lógicos de y para todos. (p 8).

A su vez promueven transformaciones que afectan el conjunto de la cinematografía mundial y tocan, como es lógico, la producción colombiana; la cual, de acuerdo a los condicionantes económicos y sociales, se hace susceptible a cambios de modelos de producción, necesarios para generar los esquemas adecuados a las expectativas, tanto desde lo tecnológico como también desde lo narrativo y temático.

Es posible considerar que los esquemas narrativos en Colombia, han correspondido a unas prioridades contextuales, reflejando cuestiones que involucran las relaciones de los individuos del país. Este escenario ha provocado que en los últimos años, fenómenos como el narcotráfico y otros procesos de descomposición social, hayan sido ampliamente tratados con profusión; cabe aclarar que una parte importante de estas películas de “narcos”, se encuentran fuertemente ligadas a apoyos institucionales nacionales e internacionales, con miras a la explotación del arquetipo, permitiendo expiar los desvíos sociales propios y ajenos en un contexto local con implicación mundial.

De forma simultánea, se encuentran otros filmes nacionales, que deambulan como espejos del entorno urbano, con diversas formas narrativas que involucran metáforas sociales

desde la tragedia o la comedia; impulsando el frágil consumo interno, implicando una disminución de los costos de producción al buscar apoyo técnico y publicitario de los medios televisivos, en los cuales se amparan la mayoría de sus realizadores.

Esta intervención en los medios televisivos de técnicos y realizadores, genera un movimiento teleológico que ocasiona confusión en los procedimientos narrativos y estéticos, reflejado en las películas como subproductos de la televisión, distanciando las posibilidades de su valor cinematográfico.

## 1.2. PROPÓSITO

En el proceso de la presente investigación, se pretende establecer un marco contextual del cine colombiano, donde se revisan aspectos que aportan una mirada a las condiciones actuales del cine local; fundamentalmente desde lo temático, teniendo en cuenta distintos factores que se han considerado de pertinencia para abordar la complejidad de una cinematografía nacional.

En nuestra era postmoderna, cualquier recurso a la racionalidad parece consistir en una trampa. Siendo el objeto de estudio en sí mismo ‘el cine colombiano actual’, se presenta como algo refractario a cualquier tipo de esquematización. A este respecto Casetti (2007) afirma:

El cine en sus nuevos formatos y soportes ya no es un objeto único y consistente, que puede quedar sujeto a formas de investigación específicas. La debilidad de la teoría del cine es así un signo de que el ‘film’ como objeto, está ahora disperso. En segundo término, el cine siempre ha estado en la encrucijada de un gran número de campos diferentes: su cronología es una amalgama de la historia de los media, las artes del espectáculo, la percepción visual, las modernas formas de subjetividad, etc. La

debilidad de la teoría cinematográfica, es sintomática de la urgente necesidad de repensar una historia que nunca fue única ni unificada ( p.33).

En este sentido, a pesar de establecer un eje de estudio, consistente en la revisión de las temáticas tratadas en las películas colombianas entre 2003 - 2013 y su reflexión sobre las condiciones culturales y sociales del país, se considera que el objetivo fundamental de esta investigación, corresponda: a examinar las características fundamentales del cine de ficción colombiano, estrenado en salas, entre los años 2003-2013, observando aspectos temático-narrativos y su implicación dentro del contexto socio histórico contemporáneo; también se desarrolla una mirada a otros aspectos de relevancia que afectan la producción cinematográfica, como la transformación del mecanismo fotoquímico al cine digital; en la cual se realiza un acercamiento a los procesos digitales y sus principales implicaciones en los dispositivos narrativos y de producción. Igualmente se realiza un acercamiento socio-histórico que permite comprender las dinámicas previas que han configurado el marco actual.

El análisis ejercido frente a una cinematografía emergente como la colombiana, proporciona mecanismos para establecer un diagnóstico aproximado sobre la salud del complejo proceso cinematográfico, que puede ser revisado como medio artístico, industria cultural o entretenimiento, lo que Casetti (2007) denomina “convergencia mediática” hablando de la pluralidad de soportes, diversidad de ramas industriales, multiplicidad de productos y principalmente una heterogeneidad sobre los modos de consumo, (p. 34) lo cual, además cumple como resonancia sobre problemáticas sociales que deben ser visibilizadas y que proponen reflexiones acerca del país.

### 1.3. MOTIVACIÓN, JUSTIFICACIÓN

Esta investigación procura apoyar los estudios generales sobre la cinematografía Latinoamericana y especialmente la Colombiana, aportar al escaso corpus teórico sobre las condiciones culturales, sociales y económicas que generan el fenómeno del actual crecimiento cinematográfico en Colombia; buscando al mismo tiempo comprender y analizar el fenómeno filmico sin perder de vista sus condiciones en la calidad técnica, narrativa y artística, que ayude a dar pautas para la adaptación narrativa y tecnológica a las actuales condiciones de la cinematografía mundial. Zabala, (2010) pone de manifiesto la insularidad de América Latina, consistente en el desconocimiento generalizado tanto del cine, como de la producción crítica o investigaciones temáticas en la región, los estudios sobre cine producidos en cada país, difícilmente circulan fuera de sus fronteras al igual que la mayoría de las películas, salvo raras excepciones (p.p. 42,43).

Zabala continua:

Existe en el terreno de la epistemología del cine, en el caso de los investigadores argentinos Mario Onaindia, Mauro Wolf y Eduardo Russo (respectivamente, con sus estudios sobre cine y literatura, sobre el guión en el cine clásico y su diccionario del cine, publicados todos ellos en Paidós), el mexicano José Felipe Coria o el brasileño Arlindo Machado (con sus reflexiones sobre el espectador de cine, también en Paidós, y el recuento de las secuencias canónicas en la historia del análisis cinematográfico, publicado por Gedisa). Sólo en casos excepcionales los trabajos de nuestros investigadores llegan a ser conocidos en la misma región” (p. 43)

Destacándose, igualmente, el teórico brasileño Ismail Xavier. Zabala continua reconociendo la dificultad que tienen los cinéfilos y los investigadores para acceder a cintas fundamentales

de las distintas cinematografías nacionales, y la necesidad de acudir a las redes de distribución de video ilegal o de las plataformas digitales como Youtube para aproximarse al cine de la región, apuntando que: “Esta situación tiene su correlato en la escasez de materiales bibliográficos de la región en las bibliotecas especializadas” (p. 44).

En el transcurso de la investigación se han constatado dificultades metodológicas intrínsecas al proceso. Al realizar el estudio de un fenómeno que va transcurriendo durante el tiempo de la indagación, genera una deformación en la metodología o al menos un conflicto, debido a la ausencia de perspectiva histórica. Una visión distorsionada por el ojo de la percepción actual, pues el análisis del objeto inmediato dificulta la observación en perspectiva (Hernández Sampieri, Fernández Collado & Baptista Lucio, 1991).

Este suceso fue evidente al revisar documentación del período Focine (1978-1993), el cual será analizado con mayor profundidad en las Teorías y estado de la cuestión, donde la documentación que fue generada en un momento contemporáneo a la Compañía de Fomento Cinematográfico-FOCINE, alaba las virtudes del esfuerzo estatal y de la importancia de los filmes producidos gracias a su apoyo. Años después, el ejercicio es examinado con rigor por críticos, investigadores y cineastas, que se han encargado de demostrar el fracaso cinematográfico y económico de dicho modelo.

De igual forma, a pesar de establecer como corpus de estudio el total de las películas colombianas estrenadas en salas de cine, no todas se encuentran disponibles en el mercado.

Martínez Salgado (2012) aclara que la selección de las unidades de observación en el análisis cualitativo, no requiere una cantidad equivalente para determinar la veracidad de la información, sino por el contrario debe ser “cuidadosa e intencionalmente seleccionada por sus posibilidades de ofrecer información profunda y detallada sobre el asunto de interés para la investigación”. (p. 615) Varias productoras han desaparecido o mutado a otras empresas,

algunas de ellas solo interesadas en cumplir los requisitos estatales para acceder a los beneficios económicos, y otras de origen foráneo, igualmente desaparecidas; lo que ha dificultado seguir el rastro de la totalidad de las películas del corpus; aún así, en el modelo de exploración se cuenta con la mayoría de ellas.<sup>2</sup>

Como se ha mencionado, la producción cinematográfica colombiana posee hoy día unas características propias, determinadas por múltiples circunstancias, como factores culturales, económicos, técnicos y artísticos; algunos de estos elementos se han ido transformando en los últimos años, y entre ellos se encuentran: Aumento de público en las salas de exhibición (con una población de aproximadamente 48 millones<sup>3</sup> de habitantes en el 2015 y una venta superior a 50 millones<sup>4</sup> de unidades en boletería de cine en el mismo año), capacitación de personal técnico y artístico, Ley de cine, la incidencia del cine digital. Lo que a repercutido en el aumento de la cantidad de películas colombianas exhibidas, y su valoración en taquilla.

La presente investigación nace también, de percibir la escasez de recursos de análisis sobre la cinematografía colombiana, específicamente de una década de gran trascendencia tanto en aspectos de producción, distribución y exhibición, como en los valores formales y de contenidos de las películas nacionales; requiriendo modelos de análisis empírico, sistémico y crítico.

El aumento permanente de la cantidad de películas colombianas, luego de un periodo anterior de escasos estrenos nacionales, obliga a reflexionar sobre los mecanismos que generan este cambio; donde se potencia un movimiento dinámico, que anima la creación

---

<sup>2</sup> Se evalúan aproximadamente el 70% de las películas del periodo.

<sup>3</sup> Datos obtenidos de <http://www.datosmacro.com/demografia/poblacion/colombia>

<sup>4</sup> Datos obtenidos de la revista Semana, versión digital. <http://www.semana.com/cultura/articulo/cine-2015-el-ano-de-los-records-en-taquillas/448797-3>

A fines de octubre de 2015 se contaban exactamente 50'546.799 boletas vendidas.

cinematográfica e igualmente se estimulan los recursos narrativos y simbólicos a través de variados dispositivos de representación.

Según Parente: (2011)

El concepto de dispositivo tiene una fuerte historia filosófica, en la obra de los grandes filósofos posestructuralistas, en particular Michel Foucault, Gilles Deleuze y Jean François Lyotard.

Para ellos, el efecto producido por el dispositivo en el cuerpo social, se inscribe en palabras, las imágenes, los cuerpos, los pensamientos y los afectos. Por este motivo Foucault se refiere al dispositivos de poder y de saber; Deleuze, a dispositivos de producción y subjetividad, y Lyotard, a dispositivos pulsionales. Cada uno de ellos hace uso del concepto para analizar una obra en la que la cuestión del dispositivo es una suerte de manifiesto de su pensamiento (p. 43).

Como investigador y cineasta es igualmente importante comprender los fenómenos actuales, tanto del entorno social. como también de las condiciones de producción, las historias contadas y las que faltan por contar. Un país con altísimos niveles de desigualdad que demanda ser representado. Una economía en aparente expansión que requiere del apoyo a los procesos culturales a través de políticas gubernamentales, y que busca establecer los mecanismos para la generación de una industria, que soporte futuras presiones económicas y políticas.

En este rumbo, la conveniencia intrínseca de este proyecto es que permite apoyar los estudios culturales, sin el sentido historicista que persiste en los entornos de investigación de cine en América Latina: “Tan sólo en el caso mexicano, en el periodo comprendido entre 1960 y 2000, de los casi 500 libros publicados sobre cine, más de 430 tratan sobre temas historiográficos; o bien fueron escritos por historiadores profesionales.” (Zavala 2010, p. 46)

Asumiendo el cine como recurso de construcción de sociedad, desde aspectos como identidad, cultura, región, etc., María Luisa Ortega (2007), al reflexionar sobre el documental norteamericano contemporáneo, propone que: el cine en su magnitud convive con narrativas clásicas ligadas al sueño americano, pero bajo todas ellas se percibe la inquietud que los viejos espejos (reflejarán los mitos del sueño o a aquellos que quedaban excluidos del mismo) se han fracturado, y el retrato de aparentes patologías sociales e individuales, parece haber ocupado el centro del discurso, como una pregunta abierta sobre el presente y el futuro del sistema social (p. 19).

Igualmente, este documento busca ayudar a establecer recursos académicos sobre cine colombiano, apoyando los estudios latinoamericanos y como valor cultural y de reflexión sobre el contexto audiovisual.

A nivel práctico, ayuda a entender el fenómeno filmico actual, lo que permitiría establecer algunas pautas para futuros desarrollos, comprendiendo las estructuras narrativas y temáticas preferentes hoy día y su posible reelaboración futura. A pesar que este estudio no busca comprometer un sentido historicista, sí se busca reflexionar sobre una década determinante en el cine colombiano, que propone aportar algunos datos relevantes, para futuras investigaciones. Igualmente, la aplicación de un modelo de análisis proporciona elementos de valoración metodológica, haciendo esta investigación pertinente al plantear un análisis simbólico y narrativo sobre la identidad del cine colombiano contemporáneo.

La pretensión industrial, se manifiesta en películas que buscan asegurar –como es lógico– el retorno económico de las inversiones realizadas, generando esquemas de producción menos dependientes de las ayudas públicas al suscitar confianza en los inversionistas y espectadores.

Finalmente, como miembro de la comunidad cinematográfica, es trascendental como autor, también como académico, el estudio y la comprensión a fondo de las temáticas y las



formas narrativas tratadas y su aproximación al entorno social, reconociendo sus posibilidades presentes lo mismo que intentar “predecir” sus implicaciones futuras.

#### 1.4. OPORTUNIDAD DEL TEMA

El aumento en la cantidad de filmes nacionales estrenados, y el incremento sustancial de público en estas películas nacionales, sumada a un inmejorable reconocimiento internacional; hablan de un boom en el cine colombiano, a lo que el reconocido director argentino Marcelo Piñeyro propone como una ola del cine latinoamericano, quien afirmó en una entrevista en la revista El Magazín a Karime Medina (2016):

Yo creo que todavía no tiene el mismo nivel de impacto que tuvo el boom de la literatura en los años 60's pero estamos en ese camino. En Colombia, Argentina, Chile, México, bueno y también Brasil que es un productor histórico, el terreno lo estamos pisando fuerte con jugadores nuevos que están ocupando los primeros lugares en los festivales del mundo; ya se está hablando que para buscar algo diferente hay que ir al cine latinoamericano. Pero apenas estamos creando la ola, vamos camino al boom.

Esta tesis se hace oportuna ante la coyuntura de esta “ola” o del ‘boom del cine colombiano’; Colombia en el 2015 fue el país latinoamericano con mayor cantidad de películas en las selecciones oficiales del Festival de Cannes. Igualmente, por primera ocasión, una cinta colombiana es nominada a los premios Oscar, la película “El abrazo de la serpiente” es nominada y ganadora de múltiples premios y reconocimientos a nivel mundial; el mismo Piñeyres reacciona sobre esta película: “Cuando me vi El abrazo de la serpiente me quedé con la impresión de que en el interior de Colombia hay como un planeta desconocido, en donde hay mucho que contar, mucho por mostrar” (Medina, 2016).

Asimismo, en los últimos años, una variada cantidad de películas y proyectos han sido partícipes en festivales y mercados alrededor del mundo, y aunque sigue siendo una cinematografía pequeña, cuenta con cierto reconocimiento en los circuitos cinematográficos; esta visibilidad hace necesaria una observación minuciosa sobre las singularidades que plantea una cinematografía de un país conflictivo y confuso como Colombia.

La heterogeneidad de producciones, la naturaleza de las mismas, la diferencia en la calidad técnica, sus diversos orígenes regionales, provocan una compleja red de realidades representadas, que esperan ser evaluadas desde el contexto contemporáneo; en el caso de la presente investigación se propone un análisis de algunos filmes representativos, siendo consciente de la insuficiencia de este método para observar por completo el fenómeno; evidenciándose la omisión de otro tipo de análisis sociales, económicos, tecnológicos, históricos, etc. A lo que Martínez-Salgado (2012) observa que para comprender los distintos significados de la generalización de un fenómeno supone:

Distinguir entre la generalización nomotética (que trata de identificar leyes universales, objetivas e invariables, como se supone que son las que operan en la naturaleza) y la ideográfica o naturalística (que se ocupa de los acontecimientos singulares y cambiantes que se configuran en cada circunstancia, como es el caso de los sucesos históricos y sociales [...]) De esta suerte, una muestra probabilística está diseñada para realizar el primer tipo de generalización, para hacer inferencias sobre las características formales del fenómeno examinado. La indagación cualitativa en cambio, elige las unidades de estudio con otro propósito: lograr un conocimiento intensivo, profundo y detallado de y sobre los casos en los que tiene lugar el fenómeno de interés generalizable para otras situaciones en las que dicho fenómeno ocurre (p. 615).

Aún así, la coartada del análisis del cine colombiano desde una mirada contemporánea, se plantea como necesaria para ayudar a entender fenómenos narrativos, estéticos y conceptuales, que permitan la posible extracción de elementos comunes, presentes en las obras cinematográficas de principios del nuevo siglo.

## 1.5. RECURSOS

Dada la breve distancia histórica con el fenómeno, estudiar una década trascendental en la producción cinematográfica contemporánea –que aún está presente en la memoria colectiva– ha permitido acceder a la mayoría de títulos estrenados durante este periodo, lo que ha posibilitado la realización de este estudio sin demandar recursos desmedidos, dando viabilidad técnica y económica a este proyecto, cuya principal fuente de información corresponde a las películas de largometraje de ficción colombiano estrenadas en salas entre los años 2003 y 2013, algunas de ellas con mínima participación en cartelera; dependientes de las consideraciones económicas de los exhibidores, quienes determinan la permanencia de una película en sala. A estas películas se les realizó la correspondiente visualización y posterior análisis y aplicación del instrumento de medición, lo que ha admitido la simbiosis entre los parámetros cualitativos y cuantitativos.

A pesar que sobre el cine mundial –y fundamentalmente sobre el cine norteamericano/Hollywood– se han escrito ingente cantidad de textos, es indiscutible afirmar que en torno al cine latinoamericano y específicamente sobre el Cine Colombiano, se encuentra una restringida cantidad de títulos, estableciendo una motivación mayor para llevar a cabo este proyecto. Por otra parte, en los últimos años se ha manifestado un incremento del interés acerca del cine nacional en todos sus aspectos, al permitir formar o fortalecer grupos de investigación, apoyos nacionales e internacionales, en estamentos públicos y privados, y fundamentalmente en los espacios académicos como universidades o centros de estudio, que

han sacado a flote diversas iniciativas de investigación, tanto del fenómeno fílmico, como del quehacer cinematográfico nacional.

La búsqueda bibliográfica ha sido extensa, pero –como se ha manifestado–, sobre el cine colombiano actualmente se ha reiniciado un interés académico, dejando a varios momentos significativos en el olvido o con mínima reflexión investigativa; generando en ocasiones divergencia acerca de las condiciones reales de ciertos momentos históricos. Esta consideración genera una serie de reflexiones y análisis desde la perspectiva actual, donde al ser observadas a partir de los diversos autores, los años de publicación, el contexto histórico y organismo que impulsa dicha publicación, permite revelar su trascendencia y su valor como fuente confiable de información.

La revisión de estos recursos permite despejar dudas y vacíos temáticos, lo que facilita comprender cómo la cinematografía latinoamericana en general y la colombiana en particular, han estado al frente de la observación de la realidad social en la mayoría de las ocasiones; sin olvidar los legítimos intereses económicos de muchas casas productoras. Se efectúa una revisión sobre diversos momentos de relevancia histórica dentro del cine colombiano, como son sus orígenes a principios de siglo XX, los agitados años 70's –marcados por nacientes proyectos revolucionarios–, la época Focine a mediados de los 80's, post Focine y el momento actual.

Son fundamentales para esta investigación los aportes que ofrecen algunos textos, especialmente dada la rigurosidad investigativa, que aportan material actualizado y con observación de piezas necesarias para este texto; libros como “[Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura](#)”, de la investigadora Juana Suárez; “[Realidad y cine colombiano, 1990-2009](#)”, del crítico Oswaldo Osorio; los catálogos de estrenos del Ministerio de Cultura en sus diversas modalidades (cortometraje, largometraje y documentales); la catalogación y puesta a disposición del material documentable de

Patrimonio Fílmico Colombiano; el libro de la Universidad de Caldas: “El medio es el diseño audiovisual”, compilado por el teórico e investigador Jorge La Ferla. De gran importancia en la difusión del conocimiento ha sido la Cinemateca Distrital de Bogotá, con la publicación continua de “Cuadernos de Cine” y sus premios a la investigación sobre cine nacional, y los recién creados encuentros de investigadores en cine, promovido por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, integrando algunas universidades estatales que han accedido a ampliar las condiciones en la investigación sobre cine nacional.

En este contexto también han sido indispensables otros textos y autores como: Crónicas del cine colombiano, 1897-1950. De Hernando Salcedo Silva, Forma, estilo e ideología en diez películas colombianas de Carlos Ma. Ramírez Aíssa y Rubén Muñoz Fernández. Cine colombiano: Estética, modernidad y cultura. De Guillermo Pérez La Rotta. (2013).

Es interesante percibir que gran parte de los documentos existentes con rigurosidad investigativa, son productos de docentes e investigadores universitarios, la precisión científica está presente en libros y artículos de revistas, generalmente norteamericanas, con interés en estudios sobre Latinoamérica; igualmente, algunos autores europeos se han interesado sobre las temáticas cinematográficas latinoamericanas, pero en escaso número sobre Colombia; revelando la limitada importancia que ha tenido el cine colombiano en el entorno global.

A nivel internacional, algunas universidades norteamericanas en sus estudios sobre América Latina establecen capítulos cinematográficos dentro de sus procesos de investigación y en general las universidades latinoamericanas constituyeron estudios generales sobre el cine de América Latina que sirven de referencia y de marco contextual de esta investigación. En este sentido, los textos de los investigadores Ramiro Arbeláez, Jorge la Ferla, Paulo Antonio Paraguana y Eduardo Russo, proporcionan material fundamental para

comprender la cinematografía y la construcción simbólica de Latinoamérica. Es justo afirmar, que estos textos y estos investigadores no son los únicos referentes empleados, sino tal vez las guías fundamentales para la estructuración de este documento. Algunos de dichos recursos serán desarrollados posteriormente en el corpus del texto, esencialmente en el capítulo de Teorías y estados de la cuestión y en el acápite de Cine e identidad nacional.

Igualmente se hace una revisión sobre el contexto histórico y social del cine latinoamericano y sus diversas corrientes contra-hegemónicas, las cuales permitieron reflexionar en momentos coyunturales frente a poderes dominantes, asumiendo responsabilidades identitarias y de luchas ante la dominación icónica y de representación del cine en Latinoamérica.

## 1.6. ESQUEMA GENERAL.

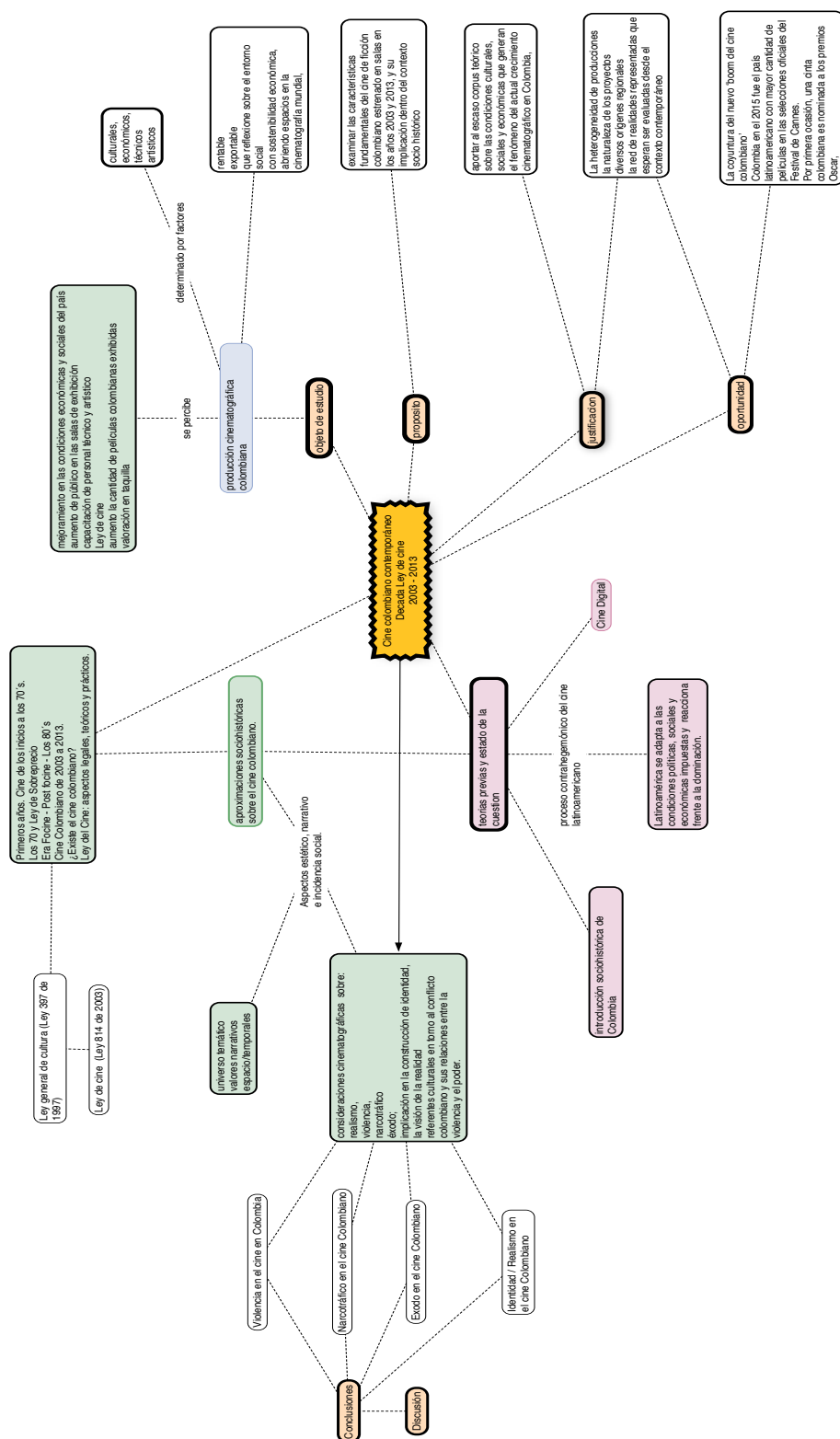


ILUSTRACIÓN 1. ESQUEMA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN.

## **2. TEORIAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

### **2.1. CONSIDERACIONES INICIALES**

En este capítulo se hacen una serie de observaciones temáticas previas, consideradas de relevancia para comprender los entornos del cine colombiano actual, que constituye el objeto de estudio.

Inicialmente se realiza una revisión del recurso digital como elemento transformador del sentido ontológico del cine, que ha distorsionado consideraciones narrativas, técnicas, semiológicas, e industriales etc. El audiovisual ha sido uno de los grandes beneficiados de la evolución tecnológica, desde la captura en celuloide hasta el dispositivo digital; estas transformaciones tecnológicas, han implicado modificaciones sustanciales en las formas de representación, renovando tanto la instrumentalización técnica como discursiva.

En la sociedad contemporánea, la imagen constituye un fenómeno de vital trascendencia; el desarrollo de los medios tecnológicos y de comunicación social, han multiplicado la difusión icónica en tal medida que alcanza todos los campos de nuestra vida. Su influencia llega a afectar diversos sectores, trascendiendo la manipulación de la realidad, provocando condicionamientos de conducta, afectando medios educativos, ocio, etcétera;

Igualmente, durante este capítulo se propone una mirada al proceso contra-hegemónico del cine latinoamericano, cómo se ha adaptado a las condiciones políticas, sociales y económicas, impuestas por otros países, con intereses colonialistas y cómo ha reaccionado frente a esta dominación; se realiza una mirada a la resistencia frente a las potencias, la oposición a mecanismos tanto narrativos como estéticos hegemónicos, revitalizando las condiciones culturales propias. Estas opciones fueron fundamentales en la reflexión sobre la construcción de identidad latinoamericana, las cuales han contado con aceptación dentro de los estudios críticos; pero no así dentro del público local, es decir, en el contexto cinematográfico se habla con profusión sobre los “nuevos cines latinoamericanos”, pero en



general, el público desconoció estos movimientos, quedando enmarcados dentro del entorno cultural, pero distante al entorno social que se deseaba representar y que esperaba suscitar transformación.

La literatura presente del cine latinoamericano, ofrece luces de entendimiento acerca del fenómeno cinematográfico en la región, al encontrar elementos comunes tanto de desarrollo narrativo y conceptual, como también sobre formas de producción y su dependencia de modelos externos.

Frente a esto, Laura Baigorri (2008) afirma que: Debemos reconocer que actualmente estamos sumidos en la complejidad de una cultura, donde los sistemas de comunicación juegan un papel decisivo de acceso y difusión, permitiendo la asignación de múltiples modelos, la contaminación –vímica desde la llegada de internet –de ideas, estilos e intereses. Todo ello conforma una cultura glocal, donde la globalidad y localidad borra sus límites se funden y se complementan (p.8).

Asumiendo que las culturas expresan la búsqueda de lenguajes propios en un entorno universal, con valores culturales y posibilidades dentro de la industria del entretenimiento. Así mismo, los diversos países poseen características propias y elementos que los determinan y los individualizan frente a los demás, y continua Baigorri:

Si bien; la historia particular de cada país –generalmente, convulsa, en un territorio plagado de crisis económicas, herencias coloniales, dictaduras y revoluciones- ha decantado tanto la video-creación como el documental latinoamericano hacia temáticas políticas y sociales proporcionándole un sello característico, también es cierto que los creadores se han dedicado a abordar en cada país los aspectos más cotidianos y coyunturales de su peculiar entorno, evidenciando un desarrollo sociocultural y político muy diverso. (2008)

Por ultimo, en este capítulo se presentarán aproximaciones socio-históricas sobre el cine colombiano, por una parte se revisa bibliografía que refleja el proceso de transformación que ayuda a comprender las dinámicas actuales, tanto en lo cinematográfico como en lo social. Se descubren textos de relevancia y se describen apartes de la contribución al entorno de la investigación, los contenidos no son ordenados por autor o texto referencial; sino que son unificados desde aspectos históricos buscando mejorar la comprensión del momento actual y cómo se ha llegado a este.

En este sentido, el cine colombiano ha visto transformado su panorama general por algunas condiciones como: Ley de cine, aumento del público en las salas, presencia de la televisión privada en los procesos cinematográficos, etc., que modifican tanto su estructura de producción, como las temáticas y modelos asumidos por su contemporaneidad.

Por otra parte, se observan algunas consideraciones sobre realismo, violencia, narcotráfico y éxodo; su representación y su implicación en la construcción de identidad, la visión de la realidad, y la cimentación de referentes culturales en torno al conflicto colombiano, y sus relaciones entre la violencia y el poder. Este análisis se realiza con exhaustividad durante el capítulo de Resultados de la Investigación, donde se examinan las películas del periodo propuesto; en este sentido la disponibilidad de estudios sobre estos las relaciones temáticas es suficientemente amplio. Los extensos y rigurosos tratados realizados tanto a nivel nacional como internacional, bajo la tutela de los centros de estudios temáticos, afincados en las universidades y ONGs, que requerirían otro tipo de aproximación y análisis desde los temas específicos, aun así, debido a que el objeto de investigación de este proyecto no corresponde exclusivamente a estas problemáticas, se abordarán desde una perspectiva fundamentalmente de la representación cinematográfica.

## 2.2. CINE DIGITAL

Este acápite pretende aproximar una descripción de los antecedentes tecnológicos que han llevado al cine, como espacio de representación, al lugar en el que se encuentra actualmente. Monterde (2001) aproxima una definición del cine como:

Un gran dispositivo de naturaleza semiótica, resultante de la articulación de un conjunto de dispositivos absolutamente necesarios y relativamente autónomos. Una articulación – dada en la sincronía - que se concretará en cada actualización en el campo de lo fílmico, entendido este como un fenómeno de carácter discursivo es decir, como una práctica significativa localizada (p. 32).

El crecimiento de la capacidad de abstracción y discernimiento en el ser humano, ha proporcionado la destreza para el desarrollo de instrumentos y ha permitido la evolución de los procesos mentales; la agilización de procedimientos cotidianos a través del desarrollo tecnológico, ha facilitado la expresión y construcción del entorno (Engels & Marx, 1977).

De esta misma forma, las tecnologías aplicadas al cine y a los diferentes medios de expresión, han evolucionado en concordancia con el momento histórico, pasando desde la expresión en las rocas, la imprenta, la fotografía, la televisión y el cine hasta Internet, las imágenes sintéticas y los mundos virtuales.

Pablo Gotor (2010) sugiere que la esencia del cine contemporáneo, pasa ineludiblemente por las prácticas y principios pre-cinematográficos, y que

para poder entender los fenómenos audiovisuales actuales en los que la imagen fotográfica se entremezcla en igualdad de condiciones con la animación hecha a mano, gráficos generados por ordenador, diseño gráfico, tipografía, etcétera, todos reducidos a un caldo de píxeles, manipulables, modificables y combinables digitalmente” (p. 183).

Proponiendo una revisión sobre la naturaleza del cine, desde la mirada del espectáculo pre-cinematográfico que habían sido relegados a mera curiosidad técnica, frente al cine institucional “desde la instauración hegemónica del cine como relato audiovisual, fotográfico viviente” (ibid), lo que Oubiña (2009) ha reafirmado al asumir que los Philosophical Toys no solo promueven el estudio sobre el movimiento, los cuales están “oscilando entre una mera curiosidad a propósito de los efectos ópticos y una argumentación filosófica sobre el funcionamiento de la vista[...]que introducen la problemática de la subjetivación de la mirada y la pregunta por la accesibilidad del momento presente en la representación”.

Los desafíos sociales y culturales de cada época, se presentan en consonancia con los desarrollos tecnológicos de su momento, en los cuales cada cierto tiempo un descubrimiento o una aplicación científica transforman y generan la evolución ontológica del contexto social.

Es en efecto evidente que esta idea de ‘novedad’ asociada a la cuestión de las tecnologías funciona primero y sobre todo, como un efecto de lenguaje en la medida en que es producida, dicha y redicha hasta la saturación por los numerosos discursos de escolta que no han cesado de acompañar la historia de esas tecnologías: en la época que fuera ante la emergencia de la fotografía en 1839, la llegada del cine a finales del siglo XIX, la expansión de la televisión después de la Segunda Guerra Mundial o la mundialización actual de la imagen informática” (Dubois 2001, p. 3).

Vemos cómo algunos de los grandes descubrimientos en la historia: la máquina de vapor, el ferrocarril, la electricidad, el teléfono, el electromagnetismo y el bit, han permitido la consolidación de la vida contemporánea, con la debida metamorfosis en los valores simbólicos y de representación, inscritos en los entornos sociales.

Siendo la cinematografía un elemento de representación cultural y de creación simbólica, también es un mecanismo tecnológico, que ha avanzado paralelo con los adelantos científicos, y acorde con los tiempos que lo han acompañado en su corta historia de vida.

Así como el desarrollo de las técnicas fotográficas a finales del s. XIX permitieron explorar la captura de la imagen, otros hallazgos como la película de celuloide, el sonido sincronizado, el cinemascope, el dolby digital, el 3D y toda una amalgama de procedimientos técnicos, han provocado la transformación constante en los modelos de representación, estableciendo patrones creativos y artísticos, en armonía con la complejidad técnica establecida en un momento determinado.

En la actualidad, el desarrollo obtenido por los entornos digitales están transformando a gran velocidad la forma de acercarse al universo social. El concepto y la relación del mundo contemporáneo ha cambiado, debido en gran medida al poder de las telecomunicaciones y al avance del byte; encontrándonos en una revolución que transforma el sentido del cine como lo conocemos (Barreno et al., 1997), que ha tocado todos los puntos de la creación audiovisual, desde la captura de imágenes hasta la distribución final. Por otra parte, el proceso de mutación del entorno audiovisual ha penetrado también los recursos narrativos, simbólicos, discursivos y estéticos, a pesar de ello Grusin y Bolter (2000) cuestionan esta capacidad de construir nuevos argumentos y proponen:

Los programas hipermedia son siempre actos explícitos de re-mediación: consisten en importar viejos medios en un entorno digital para así poder, reformarlos y criticarlos. Sin embargo, los medios digitales que se esfuerzan por transmitir transparencia e inmediatez (como la realidad virtual inmersiva y los videojuegos) también manifiestan casos de re-mediaciones. Los hipermedia y los medios de la transparencia constituyen dos manifestaciones opuestas de un mismo deseo: el deseo de ir más allá de los límites de la representación y alcanzar lo real. No se trata de alcanzar lo real en

un sentido metafísico, sino de obtenerlo mediante la experiencia misma del espectador. Lo real, entonces, sería aquello que nos permite evocar una respuesta emocional inmediata (y por lo tanto, auténtica)” (Grusin & Bolter, 2000, p. 1).

La artista Liliana Vergara, (2015) expone sus intereses frente al recurso digital como una opción de construcción narrativa, a través de otras técnicas de la imagen en movimiento:

El recurso digital ha transformado los modos de interrelación, no solo en lo social sino con las dinámicas mismas de representación. El VideoMapping, como procedimiento técnico, es uno de los mecanismos contemporáneos que estimulan las interrelaciones desde lo gráfico, lo audiovisual, lo multimedial, y lo digital en el arte; permitiendo interactuar con el público, como también, de establecer experiencias artísticas en las cuales se abordan dimensiones de disertación entre Arte, Tecnología y Sociedad, categorías fundamentales en los análisis de las dimensiones estéticas contemporáneas (Vergara & Jiménez, 2015, p. 1).

### **2.2.1. Los Inicios. De las cuevas a la fábrica de luz.**

La historia del hombre demuestra, que dentro de su metamorfosis y concepción del mundo, ha sido eje fundamental la necesidad de la representación. En todas las culturas está presente el deseo de simbolizar elementos terrenales y divinos; de igual forma, se ha buscado mostrar imágenes en movimiento que simulan de manera ‘realista’ la naturaleza, idea que ha estado presente desde la prehistoria, como las imágenes de bisontes en las cuevas de Altamira (Engels & Marx, 1977); posteriormente la pintura, la escultura y luego la fotografía buscaron crear la ilusión de captar el movimiento, y por lo tanto, el ánimo de la naturaleza para capturarla en un instante.

Durante la constante transformación tecnológica, se han presentado diversas invenciones que pueden ser consideradas precursoras del cine. Quintana es antagónico a los métodos aplicados en la historiografía y arqueología del cine

Generalmente, el advenimiento del cine ha sido contemplado desde una única y limitada perspectiva tecnológica. De este modo, se ha institucionalizado el estudio de una arqueología del cine que ha acabado adquiriendo un carácter endogámico, ya que a diferencia de la arqueología clásica ha sido incapaz de descubrir en los monumentos tecnológicos del pasado, las huellas de una determinada forma de comprensión de la civilización. La arqueología cinematográfica también ha sido incapaz de establecer relaciones con los regímenes de visibilidad, generados desde las artes de su contemporaneidad. Incluso en los trabajos recientes que han abordado con rigor metodológico el precine, [...] continúa persistiendo una cierta tendencia positivista que contempla el cine como producto exclusivo de las investigaciones llevadas a cabo en la ciencia de fijación de la luz, la descomposición del movimiento o los sistemas técnicos de proyección (Quintana 1998, p. 9).

Los juguetes filosóficos, como la cámara oscura, la linterna mágica, el zootropo, el praxinoscopio, etc., todos estos artefactos que rondaban entre el ingenio y el juguete, buscaban básicamente reproducir y proyectar la idea del movimiento. Wanda Strauven (2011) propone que estos juguetes no sólo son precursores del cine, sino que el cine puede ser tomado como un entreacto a los videojuegos, preguntando “¿No se ha convertido el cine en otro tipo de juego en la cultura de juegos actual? Y, para hacerse eco de la declaración de Manovich, ¿acaso el cine no nació en el contexto de los juguetes ópticos y los juegos comerciales?” (p. 148), igualmente, el propio Manovich (1999) plantea que el cine es una vía secundaria en la historia de la animación “Nacido de la animación, el cine empujó a la animación a su límite, sólo para convertirse en un caso particular de la animación al final.”

La presencia de la fotografía en 1839, permitió la captura de imágenes tomadas de la realidad; posteriormente acopladas a proyectores, los que posibilitaban la exhibición en gran formato a multitud de públicos en diversos espacios (Canogar, 1992). A finales del siglo XIX ya se tenían las bases primordiales para la creación cinematográfica: la fotografía que capturaba referentes reales y los fijaba en un medio firme y flexible, el estudio de la persistencia retiniana, la proyección a gran formato, la película perforada y el sistema de arrastre, y finalmente un público dispuesto a disfrutar de cada nueva invención. Un proceso que terminó con la primera proyección pública de pago, que encuentra interpretaciones; por un lado los hermanos alemanes Max y Emil Skladanowski proyectaron con el Bioscopio en noviembre 1 de 1895, antes que los Lumière (Max Skladanowky, s.f.), casi dos meses después, Louis y Auguste Lumière, un 28 de diciembre de 1895, proyectan a un público atraído por la luz de un nuevo espectáculo, quienes pagaron por ingresar a la proyección cinematográfica, realizada en París, en el número 14 del Bulevar de los Capuchinos. (Arbeláez et al., s.f.) Estas primeras proyecciones de los Lumière, consistían en brevísimos fragmentos que capturaban la realidad: obreros saliendo de la fábrica, un tren en marcha, etc. Es precisamente esta relación con la realidad, por la cual se ha considerado esta experiencia de los Lumière como el nacimiento del cine, Vance en una entrevista realizada a Rancière lo menciona en *Cahiers du cinema*: “Desde el momento en que los Lumière ruedan, filman la realidad. El cine es un arte que se construye automáticamente con la realidad. Si se afirma que el cine fue inventado en 1895 por los hermanos Lumière y no tres meses antes por los hermanos Skladanowsky es debido a que éstos filman teatro, frente a los Lumière que filman la salida de una fábrica o la llegada de un tren a la estación” (Vance 2005, p. 1); posteriormente se aplicaron las primeras narraciones basadas en estructuras de narración aristotélicas, se daban así los recursos iniciales para la creación de un futuro cinematográfico, a lo que Comolli añade



El cine comienza exactamente como espectáculo y hasta en las salas más chic o menos alborotadas, como espectáculo de feria, con lentejuelas y cameleo de vendedores, engañifas y decibeles. Cada sesión reproduce la escena inaugural de la invención del cine: curiosos, propagandas, atracciones, tickets. Los hermanos Lumière no inventaron nada de ese dispositivo del espectáculo comercial a toda prueba en las luces mariposeantes de los stands; pero lo transportaron a la oscuridad de un salón, al agrupar y sentar al público caprichoso y volátil de las barracas de feria. (Comolli, 2007)

La proyección de celuloide con imágenes impresas, proyectadas a través de un sistema lumínico de alta potencia, se denominó cinematografía y este procedimiento ha mantenido su carácter ontogénico, tanto en su concepto técnico como en el narrativo.

El sustrato ha evolucionado desde cuando Kodak, quien poseía la patente sobre el celuloide, lo transformó en una película delgada, flexible y robusta, capaz de retener a través de partículas fotosensibles las imágenes captadas mediante aparatos ópticos, y gracias a los sistemas de arrastre y a la película perforada, permitió la captura y proyección de imágenes en movimiento.<sup>5</sup> Con el paso del tiempo los sustratos fotosensibles se hicieron más complejos y precisos, mejorando la calidad de la imagen capturada y reproducida; el celuloide también fue sustituido por un polímero más estable, al evitar la autocombustión que sufrían las películas bajo condiciones irregulares de preservación. Esta paulatina mejora en la calidad de la imagen fue fundamental en la consolidación del lenguaje cinematográfico, pasando de la captación de imágenes del entorno, en las que se buscaba la representación de la “realidad” como referente, para dar paso a la construcción de otras expresiones visuales, fundamentalmente la narración de ficción.

---

<sup>5</sup> Cfr. en: <http://www.kodak.com/US/en/corp/kodakHistory/eastmanTheMan.shtml>. "Historia de Kodak". Visitado en febrero de 2008.

Posteriormente, apareció un nuevo elemento que transformó la totalidad del sistema: el sonido sincrónico (Mérida & Blanco, Smith, 2002). En 1926, la empresa Warner presentó *Don Juan* (1926), la primera película que contaba con banda sonora y efectos de sonido propio; al año siguiente, el 6 de octubre, se estrenó *El Cantante de Jazz*, en la que por primera vez se podía oír hablar y cantar a un personaje, con lo cual se inició un viaje sin retorno, donde el público no angloparlante sufrió las palabras ininteligibles de sus ídolos del celuloide.

Gracias a esta diferencia idiomática la producción latinoamericana —especialmente la mexicana— se vio favorecida, aunado a otros aspectos de coyuntura política que se explicarán posteriormente, las productoras hispanoparlantes se fortalecieron y crearon ídolos en los “charros” y cantantes populares; por muchos años, esta divergencia idiomática fortaleció el encuentro cultural entre los hispanoamericanos (2002). Rick Altman (1992), advierte sobre la necesidad de la escenificación en la exhibición cinematográfica y el lugar preponderante, en los primeros años, que cumplía el sonido en esta resignificación del cine.

Las películas silentes son interpretadas sin hacer referencia a su acompañamiento musical; los largometrajes de ficción son tratados independientemente de todo el programa de música[...]la práctica durante la conversión al cine sonoro, de pasar el sonido de una bocina a otra; las diferencias entre las prácticas de proyección en América Latina y Nueva York son hechas completamente de lado; la problemática colocación de las bocinas envolventes no recibe ningún comentario[...]el cine recobrará parte de su riqueza cuando aprendamos a recordar que durante la mayor parte de su historia, fue un medio orientado hacia la escenificación (p. 51).

Simultáneamente con el desarrollo del sonido también se hacían avances en la captación del color, inicialmente algunas películas eran pintadas a mano, método poco eficaz y costoso; se desarrollaron otras técnicas como el Kinemacolor o el Afgacolor, pero el sistema que mayor aceptación tuvo fue el Technicolor, que consiste en la exposición simultánea de varias películas con filtros de color, técnica que es utilizada en películas como *El Mago de Oz* (1929), con gran aceptación del público. En 1948, la casa Kodak nuevamente revoluciona el mercado lanzando una película de tri acetato, consistente en tres capas de emulsión sensible en el mismo celuloide.<sup>6</sup>

En su momento, la entrada de la televisión –a disposición de un público expectante de inventos y descubrimientos– causó trastornos en el mundo y afectó de manera especial la exhibición cinematográfica. La idea de poder transmitir imágenes a distancia era consecuencia natural de los descubrimientos de finales del s. XIX, por los cuales se establecieron los ejes fundamentales de la transmisión de imágenes, como: foteolectricidad, los procedimientos de análisis fotográficos, y por último, los desarrollos de la utilización de ondas hertzianas para la transmisión de señales eléctricas (Albert, Tudesq, Diana, & Cazenave, 2001).

La televisión captó adeptos rápidamente, causando preocupación a toda la industria cinematográfica, y gracias a esta inquietud se implementaron cambios para atraer al público a las salas, como por ejemplo: el Wide Screen, que utilizaba un formato mayor de pantalla, lo que amplió considerablemente su área horizontal, transformando a su vez la narrativa para conceder prioridad a las películas de aventuras, al aprovechar su magnitud horizontal y explorar paisajes exuberantes como los desiertos o grandes mares; un magnifico ejemplo de la utilización de esta tecnología corresponde a *Lo que el viento se llevó* (1939).

---

<sup>6</sup> "Historia de Kodak". [http://www.kodak.com/US/en/corp/kodakHistory/1930\\_1959.shtml](http://www.kodak.com/US/en/corp/kodakHistory/1930_1959.shtml).

Igualmente, se crearon variaciones tecnológicas que se siguieron aplicando a lo largo de los años; algunas tuvieron mayor o menor grado de aceptación, como: los diversos formatos de pantalla, cambio de tamaño en el celuloide, el cine en tercera dimensión, utilización de lentes anamórficos, panorámicos, que buscaban fundamentalmente atrapar al público y hacerlos asistir a las salas. En los años cincuenta Hollywood se adapta al registro magnético para el sonido,(Lara, 2005). Al mismo tiempo, el diseño aplicado a la reportería de guerra redujo el tamaño de las cámaras, mejorando su portabilidad y facilidad de manejo, al convertirse en el material fundamental para las vanguardias europeas como la Nouvelle Vague y especialmente potenciando el cine documental.

Gracias a la necesidad de almacenar y emitir contenidos, hace su aparición el video como sistema auxiliador de la televisión. En 1956, aparece el Magnetoscopio que revoluciona el sistema de la televisión, grabando en videotape por medios electromagnéticos que captura señales analógicas; como es de esperar, se multiplicaron las innovaciones, se creó la cámara de video y se optimizaron los sistemas de captura; poco a poco fue disminuyendo el peso, tamaño y los costos de las cámaras, obligando a los camarógrafos (operadores de cine) a reciclarse, a aprender frente a las exigencias del medio televisivo.

La industria cinematográfica lideró en el transcurso del siglo el proyecto ideológico de naturalizar el efecto cine: paso del ‘mudo’ al ‘sonoro’; del blanco y negro al color; del 1,33:1 al 1:66,1 y luego al cinemascope; del sonido monoaural al estereofónico, y después al dolby. Pero ese perfeccionamiento del embuste nos quita –por su perfección misma– la posibilidad de no percibirlo en absoluto[...]sin embargo, los ‘progresos técnicos’ no han hecho mas que acercar la visión de lo que pasa en la pantallas la visión de lo que pasa en la vida fuera de las salas oscuras (Comolli, 2010, p. 130).

Entre los desarrollos más destacados de las últimas décadas del s. XX están el sonido Dolby Digital, que estimula la sensación envolvente de las salas de cine, finalmente, la última revolución para el medio se produjo con la aparición de ordenadores con capacidad para procesar inmensas cantidades de información, actuando en la creación de efectos especiales, y los procesos de postproducción, edición y mezclas de sonido e imagen. La creación de efectos visuales, mediante el ordenador, con la respectiva invención de criaturas virtuales. Actualmente, la mejora en la calidad de las cámaras de video que captan códigos binarios, genera un nuevo reto de grandes proporciones para la realización de películas, retos que están siendo asumidos con diversos grados de aceptación y aplicación en todos los países del mundo, adecuándolos a sus especificaciones y necesidades.

### **2.2.2. La Virtualidad como horizonte narrativo -El bit como mínima unidad de la imagen.**

A partir de la década de los 90, se inicia la transformación paulatina del procedimiento cinematográfico, aunque en principio sólo se realizaban digitalizaciones del medio analógico para combinar los efectos especiales de alguna producción en particular; poco a poco se fue abriendo camino en la creación de decorados, previsualizaciones, etcétera (Mérida & Blanco, Smith, 2002). Uno de los procedimientos que aplicó con mayor ímpetu los mecanismos digitales fue en las mesas de montaje, al grabar (telecinar) el material en video y descargarlo en consolas digitales, lo que cambió por completo el concepto del montaje; los operadores se vieron abocados a soltar el material físico de las venerables moviolas, a enfrentarse a la manipulación de bits en potentes ordenadores, con las posibilidades infinitas de prueba y error, sin el costo adicional en material fotoquímico, por lo que estimuló a los editores a experimentar con todos los recursos de edición, modificando también los elementos

narrativos, la deconstrucción de las historias, cambiando así parcialmente el modelo narrativo. Esta transformación del medio aplicada en principio para los efectos especiales, ahora es aplicada para la creación de películas enteras en códigos binarios.

Gracias a los continuos y necesarios avances en los medios de comunicación, tendientes a ser percibidos con mayor intensidad y realismo, y basados en principios narrativos de novelas, películas y obras de teatro del siglo XX, se han intentado superar las fronteras de la narrativa lineal, se plantea la opción de un ‘nuevo’ sistema narrativo basado en la hipertextualidad, al asumir que en un futuro (presente) no muy lejano será otro factor determinante en la concepción del cine. Por otra parte, es claro que los mecanismos narrativos alternos ya están presentes en algunas opciones audiovisuales, como: los videos juegos, mecanismos de entrenamiento, Internet, documentales multimedia, etc. La ficción hipertextual se explica como una forma novedosa para desarrollar la narrativa, donde el creador/lector puede participar en la composición de los textos, primordialmente audiovisuales. (Christiane 2009, p. 250)

La creación de un universo cibernético genera la sensación de inmersión en nuestra esfera social, asumiéndola como componente ideológico, transformado en valor de iconosfera (García García, 2003), que parece involucrar todos los actos de la vida cotidiana, desde las comunicaciones hasta las compras de artículos por Internet. Este universo interconectado, establece mecanismos de comunicación en permanente proceso de consolidación, la creación de mundos sociales virtuales o los mecanismos inmersivos de los videojuegos, sumado a los teléfonos móviles capacitados para hacer películas y transmitirlos a cualquier lugar del mundo de forma inmediata, suscita más dudas que respuestas.

De hecho, la creciente capacidad de los medios de telecomunicación están sufriendo transformaciones a gran velocidad, sin alcanzar a discernir entre el medio y el mensaje,

augurando modificaciones en toda la plataforma de sustentación de la cinematografía contemporánea, no solo en la descarga y visualización de películas en red, lo que genera una metamorfosis en los elementos económicos, culturales, sociales, de exhibición, entretenimiento, narrativa, etc.; en fin, en todas las áreas del entorno cinematográfico y del universo simbólico.

En este sentido, la propuesta de un proyecto de “arqueología de los medios”, donde más que presentar un plan programático común, plantea heterogeneidad en los mecanismos de aproximación historicista, aceptando nuevos modelos de representación y específicamente desde el cine; según Parikka (2013) se proponen nuevos enfoques hacia la naturaleza específica del cine:

De alguna manera, *Audiovisions* de Zielinski ya había señalado esta dirección, pero fue más allá del horizonte de la mayoría de los historiadores de cine al focalizarse en el interjuego entre tecnología, formas culturales y sujetos espectadores y al prestar poca atención al contenido de las películas o los programas de televisión; se le dio un lugar central al contexto y al aparato tecnológico (p.11).

Integrando las ideas de Zielinski en *Audiovisions* se logra la contextualización de un artículo de Thomas Elsaesser (2004) titulado “*The New Film History as Media Archaeology*” que integra múltiples recursos en la genealogía cinematográfica:

El sonido, por ejemplo, si bien es poco probable que el cine mudo alguna vez haya sido mudo, en cuyo caso: ¿por qué la historia del fonógrafo no fue incluida en la lista como tributaria? Y dado que ahora entendemos al cine como parte de un ambiente multimedia, ¿por qué no contar con el teléfono como una tecnología indispensable? ¿Las ondas de radio? ¿Los campos electromagnéticos? [...] Estas preguntas en sí mismas muestran cuánto nuestra idea –y tal vez incluso nuestra definición– del cine ha cambiado, aún sin apelar a la digitalización como una tecnología, lo cual está de

todas formas implícito como una poderosa “corrección de perspectiva” y cuenta entonces como un impulso en esta reescritura retrospectiva del pasado (p. 84).

Todo el desarrollo tecnológico que ha supuesto el avance a gran velocidad del sistema de representación digital, ha sido acompañado de una compleja negociación ideológica y económica, en la cual, ningún modelo tecnológico podría ser aplicado sin la preexistencia de una configuración social. Lo que ocasiona otros desarrollos tecnológicos que producen patrones de cambio en la esfera social, y en la cual la ciencia, la tecnología, la mercadotecnia y el arte se interceptan. Así mismo, se han establecido los principales parámetros y paradigmas de las tecnologías de la información, en la creación actual de contenidos, basándose en mecanismos de virtualización, como: el hipertexto, la no linealidad, la participación colaborativa, y los diversos sistemas de gestión de autoría (García, 2005).

Las cámaras y otras formas de tecnología aplicada a la cinemática, también crean modos de visión, expandiendo los límites de la creación audiovisual. De esta forma, el cine conserva la condición de herramienta para dar a ver, sentir y repensar el presente, adjudicando la capacidad de los filmes para desarrollar el medio digital, como sistema contemporáneo de aparición y percepción de lo sensible.

Las condiciones actuales en Colombia, para involucrar los sistemas digitales en los medios de producción, aplicando protocolos que están en proceso de consolidación, han demostrado una mejora de las condiciones propias, ya sea bajando los costos totales o aplicándolos a realidades culturales propias de nuestro entorno, al buscar los mecanismos que permiten robustecer los valores de interculturalidad, propia del entorno latinoamericano. Es necesario mencionar en esta reflexión alrededor a los conceptos sobre cine digital, que las transformaciones tecnológicas en el contexto colombiano, han tardado en llegar debido



principalmente a factores económicos. En la actualidad se presenta un volumen de productos, como: cámaras, consolas de edición, software, etc., que gracias a la continua revaluación de los costos sobre los elementos informáticos, y la creciente competencia de los recursos audiovisuales, han disminuido sus precios; aún así, la devaluación de la moneda local genera altos costos sobre la transferencia tecnológica, dificultando el acceso a mecanismos de formatos equiparables al cine independiente norteamericano o europeo.

Esta continua revaluación de los recursos hace propicia la confusión epistemológica, lo que provoca terminologías que crean confusión y dualidad de significados en lo técnico, ocasionados inicialmente por la ‘juventud’ de la aplicación tecnológica, como también debido a la presión que ejercen las empresas que producen dicho material, las cuales buscan rentabilizar sus productos a través de ventas con confusas estrategias publicitarias, al destacar las características de un producto, en contravía de sus aplicaciones reales, frente a un creciente público de consumo, que no alcanza a asimilar un objeto cuando ya tiene en sus manos una nueva versión con más y mejores características, e incluso a través de la llamada “obsolescencia programada”.

Lo anterior va acorde con lo propuesto como sociedad líquida, voluble, flexible, que no permite estructurar marcos de referencia para los actos humanos e incluso para el afianzamiento de mercados (Bauman, 2007). Este tipo de situación provoca desconcierto, enturbia la toma de decisiones y hace más compleja la inversión final sobre productos de alto costo. El sistema cinematográfico digital está destinado a crear la transformación total del medio en la era contemporánea – como el sonido sincrónico en su momento que obligó a la metamorfosis total del sistema cinematográfico–, casi que a la manera de un “salto cuántico”; por lo tanto, el cine digital –aún con algún tipo de resistencia– demuestra que terminará imponiéndose como recurso de producción y distribución.

Países como Colombia, que dependen de la transferencia tecnológica, que en términos generales adopta mecanismos utilizados previamente en países con mayor nivel de desarrollo técnico y poder económico, le implica admitir los protocolos digitales en la producción cinematográfica propuestos en otras latitudes. Este camino sin retorno debe ser analizado y considerado desde la perspectiva latinoamericana, buscando obtener el mejor provecho posible; insertar el proceso de creación digital en un corto periodo de tiempo le permite, entre otras cosas, bajar costos de producción, mejorar el rendimiento en los rodajes y –no menos importante– faculta la capacitación de personal técnico y artístico en condiciones reales de producción.

Los protocolos se modifican desde la perspectiva técnica hasta la artística y creativa, haciendo necesario la comprensión del fenómeno para adoptarlo al entorno nacional; y de modo tal que posibilita establecer a manera de hipótesis que: la aplicación de tecnologías digitales en los procesos de realización/producción en el cine latinoamericano, estimulan el crecimiento del sector cinematográfico, dado por la disminución de costos del material fungible, la minoración de los riesgos con el material grabado/filmado, la posibilidad de capacitar en condiciones reales de producción, y aplicación de tecnologías en centros educativos. Lo que permite enriquecer las condiciones generales de producción, mejorando los niveles de cantidad y calidad de proyectos realizados (Jiménez, 2010).

### 2.3. CINE DEL TERCER MUNDO – LATINOAMÉRICA

El presente acápite expone una reflexión sobre diversos momentos del cine en Latinoamérica. El desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano no se dio de forma espontánea, unificada, autónoma, ni como un proyecto monolítico. Los pioneros: realizadores/teóricos, no han propuesto estéticas y temáticas determinadas, sus estrategias de representación son diversas, lo que es de esperar cuando se manifiesta la heterogeneidad del continente americano.

El cine latinoamericano se vale de riesgos y libertades que lo han ido complejizando y así mismo problematizando, ya que no hay que desconocer que en su lucha por la decolonización, ha hecho lecturas de su propia historia desde la sociología, la antropología, la psicología, la comunicación, la pedagogía y así muchas disciplinas que han visto en el arte cinematográfico, una vitrina de mundo, de exploración, de conocimiento y de continuo cambio. (Diez & Pulido, 2012, p. 47)

Estos realizadores iniciales – que aportaron desde sus perspectivas teóricas – planteaban una búsqueda que estaría enmarcada en lo que Robert Stam describe como: “la búsqueda de métodos de producción y estilo apropiados para las condiciones económicas y políticas de las circunstancias del Tercer Mundo” (Stam, Lunde, Noverr, 1989. p. 36), que puede ir a la par de las declaraciones de Fernando Birry y Tomás Gutiérrez Alea, quienes constituyeron un concepto estético e ideológico como “un cine activo para espectadores activos”, donde Fernando Solanas y Octavio Getino “consideran el cine... como un instrumento de análisis social, acción política y transformación” (Stam, 1989).

El fascinante realizador brasileiro, Glauber Rocha, escribió en 1965 “La estética del hambre”, cuando ya contaba con el reconocimiento de su película ‘Dios y el diablo en la

tierra del sol' y el Cinema Novo ya existía en el entorno internacional. En ese documento Rocha pone de manifiesto la realidad del subdesarrollo latinoamericano, su dependencia a potencias extranjeras y expone la violencia como una acción de empoderamiento necesaria, para ser reconocido y posteriormente librarse del yugo opresor.

En este contexto, Rocha afirmó que el Cinema Novo debía continuar y apoyar la lucha contra la dominación neocolonialista, manifestando que: “El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo: la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado”. Y continúa: “Por lo tanto, el nuevo cine no puede sino desarrollarse en las fronteras del proceso económico-cultural del continente!...Nuestro cine es un cine que se pone en acción en un ambiente político de hambre, y que padece por lo tanto de las debilidades propias de su existencia particular” (Rocha, 1965).

Diez años después del triunfo de la Revolución Cubana, el realizador Julio García Espinosa escribe en 1969 un ensayo que actúa como punto de giro dentro del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, el documento titulado “Por un cine imperfecto” (Espinosa, 1976), quien rechaza lo que él consideraba una perfección técnica del cine de Hollywood y Europa, y “propone una cultura artística auténticamente revolucionaria, enfatizando en la cultura popular y en la acción del espectador como coautor”, apoyado en las luchas de la gente común como materia prima de un cine alternativo e “imperfecto”. (1976). Solanas, Getino y el Grupo Liberación realizaron “La hora de los Hornos”, entre 1966 y 1968, proyecto de 4 horas de duración y que presenta una estructura en tres partes: “NeoColonialismo y Violencia”, “Un acto para la liberación” y la tercera parte llamada “Violencia y liberación”. En esta película

Se emplea una estructura formal de ruptura, basada en el fragmento, la cita, la interrupción para el debate y la discusión de los contenidos propuestos por parte de los espectadores. Todos los recursos de imagen y el sonido están dirigidos, en sus cuatro horas veinte minutos de duración, a una vehemente pedagogía sobre la historia argentina, a la que describen como regidas por el imperialismo económico y cultural y sus aliados locales y sus efectos en el presente (Amado, 2009).

A pesar de ser prohibida su exhibición por el gobierno argentino, la película fue vista por más de dos millones de personas, entre 1969 y 1974 (Rist, 1989), a través de canales clandestinos y posteriormente fue usada como propaganda política a favor del regreso de Perón.

Luego de realizar esta película, Solanas y Getino desarrollan un ensayo donde teorizaban sus intenciones e intereses, titulado: “Hacia un tercer cine”, que buscaba reflexionar fundamentalmente sobre el neocolonialismo cultural, precisando lo que consideran el primer cine o de industria (Hollywood), el segundo cine, como cine de autor (Cine de Expresión, Nueva Ola, Cinema Novo, entre otros), diferenciados del tercer cine, que se presenta como una alternativa: “Significa ir un paso más allá, tanto como sea necesario para que el productor sea libre de expresarse en un lenguaje no convencional y lo suficientemente propio como para intentar una descolonización cultural”, y continúa: “Alternativas reales que difieran de aquellas que ofrece el sistema, son sólo posibles cumpliendo uno de dos condiciones: haciendo películas que el sistema no puede asimilar y que son ajenas a sus necesidades, o haciendo películas que directa y explícitamente ataquen el sistema” (Solanas & Getino, 1970<sup>7</sup>).

---

<sup>7</sup> Existen diferencias entre el manuscrito impreso y publicado por primera vez en la revista Tricontinental y la versión publicada posteriormente, diferenciada fundamentalmente en la definición de segundo y tercer cine; de esto da cuenta Ignacio del Valle en su texto: “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”.

El cine brasileiro tuvo un gran impulso a mediados de los años cincuenta, gracias también al desarrollo económico e industrial de la época; impulsando el modernismo cultural que se vivía en aquel momento. La construcción de la ciudad capital, Brasilia, puede ser vista como un símbolo del entusiasmo y pujanza que representa la época, pues dicha edificación se inició en 1956 y se convierte oficialmente como la capital de Brasil en 1960. Este rápido desarrollo creó un endeudamiento que llevó a una posterior crisis económica y a las reflexiones sobre el poder del capital extranjero, el FMI con su capacidad de condicionar una sociedad, y la penetración cultural. A este respecto algunos realizadores como Nelson Pereira dos Santos y el propio Glauber Rocha, asumieron modelos del Neorrealismo Italiano y de la Nueva Ola Francesa, en los cuales se considera la:

Intersección del cine de autor con la conciencia social y la intervención de un lenguaje para el subdesarrollo, que incorpore en la ficción los rasgos estilísticos del documental. El rompimiento con el lenguaje del cine comercial abre la posibilidad de transformar la pobreza técnica en la invención de un estilo (Johnson & Stam, 1995).

Los jóvenes realizadores, principalmente de Rio de Janeiro, establecieron una heterogénea gama de películas que buscaban instaurar conciencia de “la propia miseria” (Rocha, 1965), siendo la conciencia un pre-requisito para la acción política revolucionaria. Rocha, Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquín Pedro de Andrade, fueron algunos de los representantes activos del movimiento, donde a través de trabajos expresamente realistas o metafóricos como las obras de Rocha, aluden al desarrollo desigual y a los diversos mecanismos de opresión (Johnson & Stam, 1995), ya fuera a través de los medios eclesiásticos, estatales, terratenientes, militares, entre otros; poniendo en crisis la llamada ‘estética de la pobreza’ y en algunos casos justificando la violencia como medio legítimo para la dignidad del hombre.

Gran parte de este proceso revolucionario se vino al traste con el golpe de Estado de 1964; aún así, las posibilidades de los intelectuales no se vieron tan duramente suprimidas como en otros países del continente, incluso fundando el Instituto Nacional do Cinema en 1966, que buscaba apoyar la industria cinematográfica, el cual –luego de intensos debates y contradicciones– acogió a los representantes del Cinema Novo.

Durante los siguientes años se generaron duras críticas al modelo de ‘cine basura’ como lo llamaron algunos virulentos cineastas y críticos, quienes agotados de la supremacía del Cinema Novo, reaccionaron en sentido contrario, revitalizando el espíritu de la ‘Antropofagia’ de los años 20, como mecanismo para absorber y apropiar los elementos culturales propios y ajenos en la construcción de nuevos discursos estéticos. Así Bal plantea: “todas estas formas de viaje hacen que los conceptos se vuelvan flexibles. En parte, es esta mutabilidad lo que hace es que sirvan para crear una nueva metodología que no sea rígida e inmovilizante ni arbitraria” (Bal & Marx-MacDonald, 2002, p. 11).

Los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, intentaron crear un cine revolucionario, tomando como punto de partida no simplemente la introducción de un nuevo contenido o la transformación de las formas cinemáticas, sino también la transformación de las condiciones subjetivas, la producción y su vinculación con el público desde la acción y participación como interés prioritario. Finalmente, los Nuevos Cines Latinoamericanos, que han pasado por una larga y dura travesía crítica, asumen el agotamiento del modelo, pero aún así proponen un cine revolucionario, dejando como legado un cine comprometido y combatiente. A menudo, los mismos realizadores y teóricos del Nuevo Cine han construido elementos de autorreflexión crítica, frente a los discursos asumidos anteriormente, permitiendo encontrar elementos de discusión sobre la identidad continental, como también

proponiendo un cambio en la crítica de la noción de “progreso” y “desarrollo”, a la manera de un proyecto de descubrimiento y “autodeterminación” en el imaginario de América Latina.

Actualmente, el aislamiento es una característica de las cinematografías latinoamericanas, la incomunicación regional, a pesar de los esfuerzos institucionales, dificulta los diálogos regionales en la reflexión crítica y la aplastante tradición historiográfica del cine, afecta la crítica cinematográfica, estas características han marcado la naturaleza epistemológica de los estudios en la región, y son compartidas con gran parte de los estudios humanísticos, especialmente en los campos que le resultan más próximos, como la fotografía, las artes escénicas, las artes visuales, la musicología y (sobre todo) la literatura. Esta condición no sólo afecta al terreno de la epistemología, sino también los terrenos de la lógica argumentativa (tan importante para el análisis de secuencias) y de la articulación entre la ética y la estética del cine (Zavala 2010, p. 42).

### **2.3.1. Los inicios del cine latinoamericano como mecanismo de reflexión contrahegemónico**

La semana del Arte Moderno celebrada en Sao Pablo-Brasil, entre el 11 y 18 de febrero de 1922, es considerado el punto de partida del Modernismo Brasileiro, como movimiento cultural que afectó profundamente la cultura y el arte de ese país, (Johnson & Stam, 1995) y posteriormente las diferentes realidades artísticas de Latinoamérica. En este movimiento confluían elementos de las vanguardias europeas, como el cubismo y el futurismo, que son asimilados y reconstruidos para la realidad brasileña, generando además el movimiento Antropófago, que sugiere que el único trato posible con el imperialismo cultural era a través del canibalismo creativo, donde el reciclaje de influencias extranjeras podría ser atravesado por el sarcasmo y la parodia.



En esta semana del arte, que involucraba aproximaciones desde la literatura, la poesía, la pintura, la música, etc., se encontraron escasas referencias al cine, que ya para la época presentaba una dominación de mercado por parte de Hollywood, en todo el continente. Los realizadores brasileños no supieron adecuarse a estas manifestaciones nacionalistas, de reflexión crítica y continuaron en la búsqueda de una industria local, con cánones aprendidos y replicados, evitando esos devaneos críticos presentes en el Brasil de la época.

De la misma forma que las aglutinantes y dinámicas capitales de Argentina, México y Brasil, las experiencias cinematográficas se replicaron en otros países de la región, tardando en llegar a lugares y ciudades apartadas de los entornos capitalinos, donde además de filmar y representar eventos de importancia social y política, como: marchas militares, simulacros de incendio, y desde luego, representaciones de las familias más presentes e importantes de cada región (Colombia no fue la excepción), se realizaban tímidas aproximaciones a la ficción con contenido social.

Esta temprana fase de inicios vacilantes y empresarios itinerantes, empezó a ser gradualmente reemplazada por una infraestructura comercial más estable, sobre todo en las ciudades principales[...]incluso en los casos que existían sistemas desarrollados de exhibición, en los cuales los empresarios locales luchaban con las compañías extranjeras por el control de la distribución. La producción doméstica se vio progresivamente marginada (King & Bello, 1994, p. 51).

Al encontrar mayor rentabilidad y menor riesgo, los empresarios locales optaron por los mecanismos comerciales sobre los mecanismos de producción, reduciéndolos solo a aspectos de distribución y exhibición de películas extranjeras, minimizando la apuesta por la producción local.

Las políticas locales y regionales, siguieron marcando las pautas de las diversas cinematografías. La llegada de los gobiernos militares y sus oficinas de propaganda, que optaron por limitar las condiciones de representación en todos los sentidos, promovieron películas insulsas, las cuales unidas a la mediocridad de las productoras dispuestas a aceptar dichas condiciones, generaron una gama de comedias de costumbres con alto grado de melodrama. Estas presiones internas estaban acompañadas y amparadas por las intervenciones norteamericanas, que apoyaban o abandonaban el progreso industrial de algunos países y por lo tanto a las cinematografías locales, de acuerdo al interés estratégico o a las particularidades del gobierno de turno. Por ejemplo: apoyó material y técnicamente a la cinematografía mexicana, fomentando su “edad de oro” en detrimento de la cinematografía argentina, que vio denegado el acceso a material virgen por parte de los Estados Unidos, debido a su falta de apoyo durante la Segunda Guerra Mundial y su acercamiento a la Alemania Nazi.

Posteriormente estas limitaciones se acrecentaron ante la llegada del ‘sospechoso’ General Perón al poder, quien pretendía para su país un desarrollo industrial democrático, nacionalista y antiimperialista; promesas retóricas, carentes de realidad frente a las necesidades de capital. (Stam, Lunde, Noverr, 1984).

Al igual que las películas musicales de los charros mexicanos, las chanchadas de los brasileiros, sirvieron para mantener a flote una industria en crisis debido a la guerra mundial; estas películas conquistaron fundamentalmente a la clase trabajadora a través de historias populares, livianas y de mal gusto, generando un nuevo auge en el consumo de cine nacional en Brasil; lo cual suscitó la incorporación de nuevas propuestas para públicos más exigentes, e incluso con intenciones de establecer mercados internacionales. A pesar de los esfuerzos

económicos y tecnológicos, estas intenciones no prosperaron, pero sembraron la semilla sobre la necesidad de estimular un cine nacional (King & Bello, 1994a).

En los demás países de América Latina, la producción cinematográfica en el periodo de los años 30 al 50, fue bastante irregular. Algunos países como Chile o Cuba intentaron, a través del apoyo estatal, establecer mecanismos para convertir el cine en una industria prioritaria, construyendo estudios o importando tecnología de punta; aún así, los elevados costos y los bajos indicadores de consumo local, dieron al traste con la mayoría de los intentos de la región, presentando algunos proyectos importantes de forma esporádica, de escasa continuidad y relevancia. Argentina y México mantenían la preponderancia sobre el mercado en lo que se refiere a cinematografías regionales.

#### *2.3.1.1. Identidad latinoamericana a los ojos de los otros*

“He visto en el extranjero[...]películas que son llamadas mexicanas y en las cuales se nos presenta a los ojos del mundo como verdaderos salvajes. En Estados Unidos hay primordial interés en mostrar un México inculto, lleno de supuestas maldades y vicios, sin hacernos justicia, sin reparar en nuestras bondades y grandezas” (King & Bello, 1994).

Esta declaración dada por el realizador de cine silente mexicano, Manuel de la Bandera, a principios del siglo XX, refleja una realidad permanente en muchas de las cinematografías latinoamericanas, especialmente en países golpeados por realidades sociales complejas y fáciles de estereotipar por las cinematografías norteamericana y europea que plagan de cíclicas caricaturas racistas las películas donde son representados.

Al igual que en “El nacimiento de una nación”, donde uno de los fundadores de la narrativa fílmica, utilizaba hombres blancos pintarrajeados de negro para representar a los

“salvajes” afroamericanos del sur de los Estados Unidos, Hollywood no ha tenido rubor en utilizar en múltiples ocasiones estrambóticos arquetipos del norte de México para representar a cualquier latinoamericano sin importar su procedencia, estableciendo imágenes distorsionadas de las diversas culturas, que al ser consumidas por el gran público a nivel mundial se establecen como imágenes hegemónicas. El exotismo y dinamismo de Dolores del Río, y la apariencia de galán latino de Ramón Navarro les permitieron consolidarse como valores icónicos en el cine de Hollywood de principios del siglo XX, al integrarlos al Star System en proceso de expansión en la época.

Según John King, algunos documentalistas norteamericanos lograron “vender” la guerra mexicana al punto de establecer contratos de exclusividad con los revolucionarios y los caudillos, aún así, pese al impulso que el interés por la revolución generó en el público, las imágenes de masacres y escabrosos fusilamientos acabaron con los idealismos y coadyuvaron a desprestigiar la imagen de un país sumido en el horror. Frente a este panorama es el que expresa su angustia Manuel de la Bandera al proponer que

Mi tarea será hacer que en el exterior se sepa, mediante la utilización de actores mexicanos, que en nuestro país hay gente culta, que hay cosas dignas de atención, y que ese salvajismo, ese atraso que utilizan para describirnos en películas mentirosas, puede ser tal vez un accidente[...]pero no un estado general de las cosas (1994).

Y tanto él, como Mimi Derba y otros, pretendieron infructuosamente, a través de melodramas sentimentales resaltar los valores nacionalistas que pretendían, dando la espalda al entorno social y artístico que se fungía en la época con personalidades como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, etc.

A pesar de los esfuerzos de los primeros años por generar producción propia, lo cierto es que frente al irrefrenable poder de las cinematografías italianas y norteamericanas, los

pioneros mexicanos optaron por la seguridad de la distribución como negocio, reduciendo notablemente la producción local, al convertirla en escasos intentos por ganar una audiencia que prefería los productos foráneos. Ante esta situación, muchos realizadores optaron por apostarle a valores nacionales y nacionalistas, en particular las literaturas patrias. Así, en los años 20, se adaptaron algunos clásicos de la literatura latinoamericana, en el que casos como “María”, del colombiano Jorge Isaacs, se ha convertido en uno de los textos más representados en la cinematografía del continente. Igualmente, se adaptaron obras de José María Vargas Vila, como “Aura o las violetas”; igualmente, algunas representaciones nacionalistas de las gestas libertarias, como “El Húsar de la Muerte”, en Chile; e incluso luchas sociales como en Bolivia, donde se realizó “Corazón de Aymará”, y “La profecía del lago”, que representaban las luchas indigenistas de la época (King, 1994).

“Allá en el rancho grande”, de Fernando de Fuentes, fue tal vez la película que ayudó a posicionar al cine mexicano en los mercados latinoamericanos. King se refiere en estos términos:

La imagen del charro cantante, el emblema de la virilidad mexicana, fue claramente planteada según el modelo de las reconocidas películas de Roy Rogers y Gene Autry. Pero la película va mucho más allá de la simple imitación de los vaqueros cantantes de Hollywood. Recurrió a la cultura popular, a la canción ranchera, y contribuyó a transformar ese género musical en una parte muy importante de industria cultural, una industria que más tarde prostituía la forma, rompiendo con las antiguas tradiciones. La canción se convirtió en parte esencial del cine nacional: la estructura sentimental que relacionaba las escenas unas con otras y le daba mayor peso a las situaciones específicas[...] Se había creado una imagen de México que deleitaba a los mexicanos aficionados al cine. (1994, p. 39)

A lo que Monsivais amplía:

Este no es México, pero lo mejor así podría o debería ser reconocible, por detalles físicos, irreconocible en lo psicológico por el repertorio que sea clásico: la hacienda autosuficiente, los charros estatuarios, los jaripeos, las maldades mínimas, y las noblezas máximas, los duelos de canciones que prueban la musicalidad de la conciencia, la inocencia que personifica a las sagacidad rural” (Monsiváis, 1988).

Todo lo cual contribuyó a formular una mise en scène de la mitología nacional, apoyado ampliamente por el aparato estatal y el Star System mexicano, que se subsume dentro de una mexicanidad preciosista, arraigado en el pasado romantizado previo a Porfirio Díaz, que paradójicamente se contrapone a los nuevos aires de la reforma agraria y utopía latifundista, prevaleciendo la sumisión rural, pero aún así, de valor como mecanismo de identificación y en la construcción de identidad como nación.

En medio de la exaltación nacionalista, llegaron gran cantidad de exiliados huyendo de las guerras y los vientos fascistas que se agitaban por toda Europa, entre ellos estaba Luis Buñuel, quien a pesar de desdeñar en sus inicios a América Latina, quien reconoce que decía a sus “si desaparezcó, buscadme en cualquier parte, menos allí” (Buñuel 1982, p.192), quien venía de unas cuantas experiencias en Hollywood y fue conquistado por una cultura viva, donde logro crear 32 películas en sus mas de 30 años de vida allí, aportando enorme riqueza a la cultura mexicana y al cine latinoamericano en general. (Buñuel 1982)

### **2.3.2. La insurrección: los convulsos años sesenta, setenta y ochentas**

La llegada de los años Setenta en América latina estuvo marcada por aires revolucionarios, se establecieron manifiestos y declaraciones de intención, que buscaban

fundamentalmente romper con los mecanismos hegemónicos dominantes, buscando propiciar un cine:

Lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas y las prácticas monopólicas de las compañías norteamericanas. No promulgaría ninguna fórmula estética: la flexibilidad sería necesaria para adaptarse a las diferentes situaciones sociales” (King & Bello 1994. p. 102).

En esta convulsionada época, los cineastas, que también fungían como teóricos, proclamaron, a través de manifiestos y declaraciones los llamados ‘Nuevos Cines’, que buscaban articular un conjunto de aspiraciones, donde se integraban la cultura, las tradiciones y la lucha revolucionaria; estimulando reflexiones para cambios sociales y políticos en los entornos locales y panamericanos.

La Revolución Cubana configuró en principio un argumento nacionalista, antiimperialista, que penetró profundamente en el espíritu latinoamericano de la época, ofreciendo un atractivo modelo para muchos intelectuales, al integrar las vanguardias artísticas con las inclinaciones políticas y sociales. Los escritores del llamado Boom latinoamericano, entre los que se encontraban Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, etc., reflejaron la esencia de la época, dando entrada al postmodernismo en América Latina. En este sentido, durante un breve lapso de optimismo económico y social en Argentina, entre 1956 y 1965, presentó

un incremento del consumo, no sólo de bienes, sino diferentes aspectos de la cultura[...] la gente se amontonaba para ver las películas de Ingmar Bergman y ayudó a crear el boom de la novela latinoamericana comprando cientos de obras. Gabriel García Márquez[...] publicó Cien años de Soledad por primera vez en Buenos Aires. La casa editorial esperaba una venta modesta, pero el libro vendió miles de copias los

primeros meses. Semanalmente los periódicos comenzaron a reflejar y dirigir estos nuevos gustos (King & Bello 1994. p. 102).

El cine intentó incorporar los temas y los lenguajes que proponían los escritores nacionales contemporáneos como Borges y Cortázar, quienes se integraban intelectualmente, sin ningún sentido de inferioridad entre Europa y América. El advenimiento de los fructíferos movimientos culturales de los años 60, tenía como base un resurgimiento económico de la región, la instauración de industrias permitía disminuir la exportación de materias primas, proceso apoyado incluso por los Estados Unidos, a través de los lineamientos de la Alianza para el Progreso que rehuía los ecos del marxismo instaurado en Cuba, apoyando golpes de Estado y democracias de bolsillo, a cambio del apoyo industrial, buscando garantizar la estabilidad regional. Paradójicamente, acompañado de este crecimiento económico, la reflexión sobre la redistribución de la riqueza se establecía entre los intelectuales, propiciando el aumento de los entornos culturales y científicos, acrecentando la cantidad de universidades, editoriales, periódicos, etc., y con ello facultando la integración de Latinoamérica dentro del contexto mundial cultural y científico.

Los cineastas encontraron espacios simbólicos en la cotidianidad, a través de mecanismos flexibles, de bajo presupuesto, con “una idea en la cabeza y una cámara en la mano”, como afirmaría en repetidas ocasiones Glauber Rocha (Johnson & Stam, 1995, pp. 56-57) y donde se ponían de manifiesto las relaciones entre los realizadores y el Estado; fundamentalmente los requerimientos de producción en condiciones de escasez y la construcción de estructuras de distribución por fuera de los mecanismos establecidos, y la prioritaria búsqueda de lenguajes cinematográficos apropiados a las necesidades de la ‘realidad nacional’ que se pretendía representar.



En este contexto, Xavier (2008), reflexiona sobre el sentido del dispositivo cinematográfico que propone Jean-Louis Baudry en el libro *L'effet cinéma* (1978), el cine como dispositivo que proponía una mirada a la imagen, no solo desde su creación sino también desde su recepción.

Que explora la potencia de la simulación del dispositivo, y que permite que el espectador se encuentre frente al espectáculo como un sujeto soberano a quien el mundo se le ofrece para la percepción y el conocimiento en condiciones ideales, a fin de componer la relación sujeto-objeto en los moldes cartesianos; es decir, según una noción de sujeto consolidada dentro de la tradición burguesa...

donde se pretende vincular

...el aparato técnico a una formación ideológica que se cuestionaba a partir de una inspiración proveniente de los pensadores asociados a la desmitificación del sujeto y de la conciencia como entidades autónomas. (2008. p. 235)

Estas propuestas estaban ligadas a renovaciones o vanguardias europeas y norteamericanas, estudiadas desde las posibilidades del neorrealismo italiano o las banderas de la política de autor proclamadas por creadores como Jacques Rivette, entre otros. Deleuze en su libro *Imagen-Tiempo* (1987) reflexiona fundamentalmente sobre el cine-cuerpo y cine-cerebro y establece el cine cuerpo como afianzamiento a la tierra y al mundo, como un acto de resistencia frente a la palabra que se eleva (Russo 2009, p. 29) donde Deleuze propone la revolución como atractivo en el cine:

Desde un principio, el cristianismo y la revolución, la fe cristiana y la fe revolucionaria, fueron los dos polos que atrajeron al arte de las masas. Es que la imagen cinematográfica, a diferencia del teatro, nos mostraba el vínculo del hombre con el mundo. Desde ese momento, se desarrollaba, bien sea el sentido de una transformación del mundo por el hombre, bien sea en el descubrimiento de un mundo

interior y superior que el hombre mismo era [...] El hecho moderno es que ya no creemos en ese mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que no suceden, el amor, la muerte, como si solo nos concerniera a medias. No somos nosotros los que hacemos cine; es el mundo el que se nos aparece como mal film[...]lo que sea roto es el vínculo del hombre con el mundo (Deleuze & Agoff 1987, pp. 228-229).

Una de las preocupaciones del llamado Nuevo Cine fue establecer canales de comunicación entre las distintas experiencias panamericanas, que permitirán hacer frente común con las utopías libertarias, antiimperialistas, como instrumento nacionalista y de resistencia a la penetración cultural. Alxelrod (1986), realiza consideraciones sobre los condicionantes que se requieren para lograr entornos de cooperación, donde los miembros de una interacción salen mutuamente beneficiados “en tanto se den las condiciones adecuadas, la cooperación puede ponerse en marcha, prosperar y resultar estable”. (p. 17) Por lo cual se realizaron eventos de divulgación, siendo fundamental el Festival de Cine de Viña del Mar, en 1967, que permitió ver y consolidar un cuerpo de películas que dieron paso a importantes autores como el cubano Gutiérrez Alea, los argentinos Solanas y Getino, Sanjinés de Bolivia, Rocha y Pereira de Brasil, Littín y Raoul Ruiz de Chile, entre otros. En estos espacios de festivales se conformaron y se cimentaron propuestas teóricas alrededor de la práctica de los llamados Nuevos Cines: Cine de la Pobreza, Cine Imperfecto y el Tercer Cine, que luchaban de forma dinámica en torno a las conciencias nacionales.

Pasada la exaltación y desarrollo económico, detenida la expansión comercial e industrial, y el creciente interés de los Estados Unidos por detener el Marxismo –que ganaba adeptos y elecciones en varios países del continente–, se desató la inestabilidad política que culminó en feroces dictaduras castrenses, fundamentalmente en el Cono Sur, a cargo de militares

formados por la Escuela de las Américas, entidad encargada de mantener la fidelidad de los militares latinoamericanos a los preceptos de política exterior de los Estados Unidos.

Entre estas dictaduras son reseñables: la de Brasil que perduró desde 1964 hasta 1985 con varios gobernantes y juntas militares; Bolivia con Hugo Banzer, de 1964 a 1972, quien luego fue reemplazado por una Junta Militar hasta 1982; Uruguay, de 1973 a 1985; Paraguay con el General Alfredo Stroessner quien gobernó durante 35 años, desde 1954 hasta 1989; Perú, de 1968 a 1980; Ecuador con un corto periodo de 1972 a 1976; y las más reconocidas dictaduras de la época de Chile con Pinochet a la cabeza de, 1973 a 1990, y la Argentina de 1973 a 1983. Estas dictaduras fueron apoyadas en gran medida por los medios privados de comunicación, la oligarquía de cada país y por la Iglesia Católica, de gran influencia en las “conciencias” de los ciudadanos. la corriente católica de la “Teología de la Liberación” y su opción preferencial por los pobres, despertó sentimientos y acciones contrarias a los regímenes absolutistas establecidos.

En este panorama manchado por torturas, encarcelamientos, exilios, motivó la pérdida del camino recorrido o al menos su ocultamiento del mecanismo estatal, o como en el caso chileno: se fortaleció como cinematografía nacional en el exilio con el apoyo de México y Cuba y algunos países europeos (King & Bello 1994. p. 102). Los artistas y cineastas se vieron en la dicotomía entre denunciar o capitular, entre crear o fallecer (o el exilio). Algunas dictaduras, como la brasilera, permitieron la producción de algunas películas críticas frente al régimen; caso contrario, en países como Argentina, Uruguay y Chile que actuaban con mano de hierro ante cualquier intensidad de denuncia social.

Debido al estancamiento de las principales cinematografías latinoamericanas, se presentó un crecimiento de este campo en Colombia, Venezuela y Perú, apoyadas por el sector estatal. La finalización de los años Setenta también clausuró las utopías del Nuevo Cine, quedando

algunos vestigios de relevancia, y frustrando las intenciones de un cine continental, unidos más por las dificultades que por los intereses creativos.

A principios de los Ochenta, el mundo del entretenimiento y Hollywood se renuevan, se instauran monopolios de las comunicaciones, que permiten sacar el máximo provecho a las redes de operadores de cable y satélite, que ofrecen cientos de canales de televisión, distribuyendo los costos y diversificando los medios de regeneración económica, un hecho que las cinematografías latinoamericanas son incapaces de asumir. En Latinoamérica, los cineastas trabajaron de la mano de García Márquez, en el establecimiento de un frente común para integrar un circuito y un mercado, priorizando así la generación de espectadores, que permitiera la amortización de las películas en salas de todo el continente; en este sentido se creó el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, que busca afianzar mecanismos de comercialización de proyectos, entre otras cosas.

Los nuevos aires –marcados por la finalización de la mayoría de las dictaduras y el retorno de las democracias– no se vieron reflejados en la búsqueda de un lenguaje propio o una reflexión sobre la identidad. Las nuevas problemáticas se basaron en la búsqueda de recursos económicos para hacer películas que pudieran ser amortizadas en las salas de cine, reduciendo drásticamente las fuentes de financiación interna, al empezar con la reducción de recursos por parte de los Estados que apoyaban la realización cinematográfica a través de políticas públicas, que como en el caso colombiano –con Focine– se improvisó y se despilfarró en gran medida, sin capitalizar las experiencias padecidas.

#### 2.4. COLOMBIA. INTRODUCCIÓN SOCIOHISTÓRICA DE COLOMBIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI.

Colombia ha sufrido de una enorme insensibilidad cultural y social por parte de los grupos que han detentado el poder, dejando en el limbo cuestiones fundamentales para la

construcción de sociedad. Por ejemplo, una inconclusa Reforma Agraria que dejó sin condiciones de dignidad al campesinado, generando y degenerando no solo en caldo de cultivo para la creación de guerrillas, sino también un proceso de transformación de un país rural a un país urbano, y ocasionando en menos de 50 años la movilización de más de 30 millones de ciudadanos (Martínez & Correa, 2002, p. 36), que al construir ciudades sin referencias políticas ni culturales, obligan a la mayoría de ellos a vivir por debajo de la línea de pobreza, sin acceso al conocimiento, a la cultura urbana, a la ciencia y menos aún al arte.

Situaciones generadas por clases dominantes ignorantes, tanto del plano local como de los contextos mundiales de democracia y bienestar social, aferrados a las rancias y violentas tradiciones de explotación y formas de dominación colonial, presentes aún hoy día.

Ignorantes también de los movimientos del arte y la cultura, manteniendo obsoletas formas de representación, apegados a valores artísticos de siglos atrás, despreciando las condiciones culturales contemporáneas, excepto cuando pretenden recibir réditos sociales o económicos.

La acumulación de condiciones de iniquidad, exclusión, frustración y venganza; cuya combinación establece la desnaturalización del entorno social, instaure enormes brechas en la economía, la política y la ética, al absorber y degradar los cuerpos institucionales dentro de fenómenos como el narcotráfico, la violencia y la corrupción; silenciando cualquier pretensión de enmendar los enfrentamientos ancestrales y los conflictos contemporáneos.

Adela Cortina (1998) subraya frente a las instituciones (y las personas) “Renunciar a la autonomía, expropiarse, es entrar en el anquilosado juego de los repartos de poder, el intercambio de favores, venta de prebendas o la producción rápida del máximo beneficio” (p. 27), donde...

Se subrayan la enorme complejidad y diversidad de la sociedad colombiana. El conflicto de Colombia involucra múltiples actores armados y desarmados, y una compleja relación dentro y entre entidades heterogéneas. El Estado es un conjunto complejo de instituciones desde el nivel municipal hasta el nacional...

y continúa...

Los actores armados, tanto ilegales como legales, están marcados por una diversidad de orígenes, métodos y metas” (Bouvier 2009, p. 415<sup>8</sup>).

A pesar de esto, la sociedad colombiana –pasando por tragedias heredadas y otras de nueva invención– pretende una transformación cultural basada en el reconocimiento de la complejidad de las relaciones, evitando el simplismo cinematográfico de buenos contra malos, vaqueros contra apaches; y con ello, restablecer miradas amplias sobre los conflictos, en los que la diversidad se interpreta como elemento fundamental para la referencia de construcción de la política y la cultura; y precisamente, estos referentes son representados en la cinematografía nacional contemporánea, donde los personajes no son lo suficientemente buenos ni suficientemente malos, subsumidos en la fangosa ética de la realidad nacional.

Lo cierto es que durante el gobierno del presidente Álvaro Uribe (2002-2006 y 2006-2010), se renueva la mirada del simplismo provinciano, de la dualidad maniquea en el enfrentamiento de los conflictos, del “los que están conmigo y los que están contra mí”, actitud que cala profundamente las bases populares y aprovechan eficientemente los grupos políticos, horadando el camino recorrido en el reconocimiento y aceptación de las experiencias colectivas, basados en la diferencia, promoviendo el radicalismo de las llamadas Autodefensas, y la expansión de la influencia del dinero del narcotráfico, no solo en el

---

<sup>8</sup> Traducción del autor: Texto original en inglés: “The peace initiatives analyzed underscore the tremendous complexity and diversity of Colombian society. Colombia’s conflict involves multiple armed and unarmed actors, and complex relationship within and between heterogeneous entities. The state is complex set of institutions from the municipal to the national level. The armed actors, both illegal and legal, are marked by a diversity of origins, methods, and goals”.

conjunto de la sociedad, sino con mayor ímpetu en las esferas del poder; según el anuario de procesos de paz de la ONU, en el 2012 “El conflicto de Colombia es el más antiguo sin negociar” (Fisas 2010, p. 15).

Es evidente que esta situación no es exclusiva de un periodo presidencial, sino más bien, males que continúan latentes y que permiten recordar las terribles experiencias de crueldad y barbarie sufridas en los años 90, a manos de los carteles de la droga y sus grupos armados.

“Las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), crecieron aceleradamente entre 1997 y 2003, a un ritmo mucho mayor que el de la insurgencia armada de izquierda en el mismo período, tanto en influencia territorial, como en el número de hombres armados. Esta organización obtuvo un nivel de tolerancia, y en ocasiones, apoyo directo de los sectores acaudalados, de las mismas autoridades y sectores políticos regionales; situación alarmante para un estado de derecho.

Así, esta agrupación se convirtió en una pieza funcional clave en la lucha del Estado en contra de la guerrilla, a pesar de ser una fuerza ilegal, responsable de multitud de violaciones a los derechos humanos y de crímenes de lesa humanidad, y de estar estrechamente ligada con el narcotráfico” (Romero 2007, p. 3).

Por otra parte, la producción fílmica colombiana –fundamentada económicamente en el consumo interno– ha promovido los medios y lenguajes disponibles en la creación fílmica de ficción, constituyendo un elemento del eje de representación, que hace énfasis en la percepción de la realidad local. De esta forma, se han asumido nuevas estructura sociales de predominio urbano, en menoscabo de la vida rural, representada muchos años atrás. Por otra parte, la renovación de los actores de la creación contemporánea en Colombia, han obligado a

una reflexión sobre la función catártica o comprometida de los medios de expresión, independientes de los sistemas televisivos, tan predominante en épocas no muy remotas.

En este marco, es posible apreciar cómo ciertas temáticas adquieren predominio de exhibición, como las películas de “narcos”, en detrimento de otras manifestaciones igualmente trascendentales, las cuales requieren espacios de exhibición y cobertura mediática, que les permitan hacer confluír las diversas realidades sociales representadas en la cinematografía nacional.

#### **2.4.1. Primeros años. Cine de los inicios a los 70s.**

Deslumbrada por tantas y maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse[...] Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante Don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracias se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente. El público que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes, no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió la silletería... muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver al cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios. (García Márquez, 1967/1982).

La cinematografía colombiana ha permanecido ligada a la historia general del cine, al estar presente en los primeros años de la llegada del cinematógrafo Lumière a América, registrándose entre los lugares que visitaron los pioneros de dicha compañía (Arboleda,



2003). A partir de allí, el cine en Colombia, al igual que en la mayoría de los países de Latinoamérica, lo ha hecho parte de su cotidianidad cultural y social, reflejando no solo la hegemonía en la imagen por parte de otros países –fundamentalmente Estados Unidos–, sino también como representación del entorno político, social y económico.

A finales del siglo XIX, varios inventores de la época en ambos lados del Atlántico empezaron una carrera que terminó con la exhibición de Louis y Auguste Lumière, un 28 de diciembre de 1895, y a diferencia de los ciudadanos de Macondo, el “nuevo y aparatoso asunto de gitanos” se convirtió en una verdadera atracción e impulsó un público dispuesto a “llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios”. Y al poco tiempo de esta primera proyección, ya se encontraban camarógrafos y aventureros dispuestos a buscar locaciones exóticas para rodar películas y hacerlas llegar a los ávidos espectadores europeos; de igual forma, se proyectaban fragmentos europeos en las capitales latinoamericanas que crecían dramáticamente durante esta época.

De acuerdo con Bethell (1997), en su Historia de América Latina, países como Argentina, pasaron de una población de 4 millones de personas en 1895 a casi 8 millones en 1914, donde se concentraba el 20% de la población en su capital: Buenos Aires (con una altísima tasa de inmigrantes europeos); igualmente, Colombia pasó de casi 3 millones de habitantes en 1870 a más de 7 millones en 1928, concentrándose fundamentalmente en 4 ciudades: Bogotá con el 20% de la población, seguidos de Medellín, Cali y Barranquilla, y a diferencia de sus vecinos del sur, Colombia recibió muy pocos inmigrantes, fundamentalmente por su escaso interés geopolítico y por la lucha fratricida que se instauró muy pronto en la recién creada república.

Aún así, una próspera clase burguesa latinoamericana consumía con avidez el nuevo espectáculo, permitiendo que un pequeño grupo de empresarios se vincularan con el rentable negocio, fundamentalmente como distribuidores y exhibidores, y una escasa fracción lo

intentaron como realizadores y productores, que cubría una mínima parte de los filmes vistos en la región. Hacia 1912 los principales exportadores de películas hacia América Latina fueron las compañías francesas Pathé y Eclair, la cinematografía italiana era líder del mercado mundial y en Latinoamérica –fundamentalmente en los países del Cono Sur: Argentina, Uruguay, Paraguay– era consumida con voracidad gracias a la ingente cantidad de inmigrantes italianos de primera y segunda generación que allí se encontraban.

Esta situación de hegemonía italiana se vio desplazada drásticamente debido a la Primera Guerra Mundial, que afectó los fabulosos estudios italianos y europeos en general, disminuyendo la producción y las opciones de distribución europeas, e igualmente alteradas por una planificada estrategia de ventas norteamericana (apoyada como mecanismo de imperialismo cultural por el Estado norteamericano dado a través de la Doctrina Monroe), (Martin, 1997, p. 17), por regla general, las películas norteamericanas lograban el equilibrio económico en su mercado interno, lo que permitía que pudieran alquilarse a precios muy bajos en cualquier lugar del mundo, limitando la competencia de otras cinematografías y fundamentalmente eliminando la producción interna.

Una de las mayores dificultades que sufren los historiadores del cine latinoamericano es la falta de fuentes de información confiables, fuentes que en muchas ocasiones no pasan de breves comentarios en periódicos de la época. Tal vez contrario a la idea de la arqueología de los medios propuesta por Foucault, donde se debe llegar a la pista primigenia y sus desvíos para comprender el camino histórico del cine (Parikka 2013, p. 3), Sorlin insiste en que se debe encontrar la referencia más antigua posible y pregunta “¿dónde descubrir los términos importantes, las vueltas decisivas sino en los textos mismos que comenzaron a hablar de cine?, ¿donde las teorías cinematográficas tuvieron que partir de un objeto predefinido?” (Sorlin 2005, p. 65);

Esta situación que se evidencia en el caso latinoamericano, pues muy pocas de las películas pioneras han sobrevivido a los tiempos. Como ejemplos: La Cineteca Nacional de Ciudad de México fue consumida por las llamas en marzo de 1982, la cual contenía una de las más importantes colecciones de cine mexicano y latinoamericano; otras fueron destruidas directamente por la compleja autocombustión de las películas en nitrato de celulosa y –en algunas ocasiones– producto de las censuras y destrucción de regímenes autoritarios e incluso de la incidencia de otras potencias empeñadas en destruir cualquier asomo de crítica a su influencia<sup>9</sup>.

En la actualidad, gracias a mejoras en las políticas de conservación de los recursos culturales y del cine, y a la disponibilidad de copias y formatos digitales, los historiadores y teóricos tienen mayor acceso a diferentes movimientos cinematográficos; aún así, los estudios críticos en la región tienden a privilegiar unas épocas específicas, fundamentalmente a los movimientos de Contracultura y anti imperialismo surgidos en los años 60-70, con cineastas como Glauber Rocha o Solanas y Getino, interesados en establecer una cinematografía de liberación cultural e ideológica.

Una de las principales dificultades que se enfrenta al tratar de realizar una historiografía coherente sobre el cine colombiano es la escasez de material histórico concluyente –e incluso en ocasiones se pone en cuestión la credibilidad de las fuentes–, así como la falta de archivo filmico y literario sobre la cinematografía nacional y el poco interés que prestaron por muchos años las entidades gubernamentales y académicos en torno al tema, lo cual genera un vacío difícil de saciar en torno a la realidad de los inicios del cinematógrafo en Colombia.

En 1978 el historiador Hernando Martínez expresaba sus inquietudes frente a una fuente, que algunos teóricos, aún hoy en día, han considerado confiable: “La revista OJO AL CINE

---

<sup>9</sup> La película colombiana *Garras de Oro*, de 1926, fue censurada y casi desaparecida por acción del Departamento de Estado norteamericano y es un caso paradigmático de este accionar de censura e injerencia internacional.

ubica la aparición de los primeros cortometrajes de actualidad en 1907, tales como: “Panorama San Cristóbal”, “Caídas del río Bogotá en su descenso hacia El Charquito”, “El excelentísimo señor General Reyes en el Polo de Bogotá” y “Revista militar de Bogotá”. Asimismo se afirma la existencia de la película de ficción: “El triunfo de La Fe”, de Floro Manco, la cual resultó, por comprobaciones posteriores, un noticiero fomentando un próspero almacén de misceláneos llamado La Fe”(Valverde, 1978, p. 15). La revista “Ojo al Cine” fue una publicación que surgió del Cine Club de Cali, entre 1974 a 1976, y que ayudó a comprender hechos coyunturales de la cinefilia como las tendencias del Nuevo Cine Latinoamericano y el cine de autor.

Hernando Martínez, quien ha intentado sistematizar la historia de la cinematografía colombiana, dice que estos datos proporcionados por “Ojo al Cine” no tienen comprobación alguna y asegura que “El drama del 15 de octubre” es la primera película sobre la cual existen documentos fiables, filmada en 1915 por los hermanos Francisco y Vicente Di Domenico (p. 15).

Los pasos iniciales del cine en Colombia (y de la mayoría de los procesos culturales y artísticos en general) se han constituido en un inmenso vacío histórico, fundamentalmente debido a que los cronistas de la época, consideraban al cinematógrafo mera curiosidad de feria de poca importancia, al minimizar su aparición en las publicaciones impresas, dificultando así su seguimiento y comprobación histórica. En algún momento, historiadores venezolanos llegaron a afirmar que alguno de los camarógrafos itinerantes enviados por los Lumière habrían filmado en el Puerto de la Guaira (Venezuela), entre 1898 y 1899 (a escasos cinco años de la invención del cinematógrafo) y que por extensión debieron continuar por el mar Caribe, habrían llegado a los puertos de Cartagena, Santa Marta o Barranquilla, en Colombia; desafortunadamente esta información no ha tenido respaldo de ninguna fuente confiable y puede estar más motivada por el deseo que sobre la realidad (Salcedo, 1981), al

fin y al cabo, Colombia en aquella época no era más que una referencia geográfica difícil de ubicar.

Hernando Salcedo Silva destaca en su libro “Crónicas del cine colombiano 1897-1950” las primeras exhibiciones cinematográficas en Colombia, entre 1897-1899, en las principales ciudades como Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla. Asumiendo que en las ciudades intermedias se conoció el cinematógrafo con los espectáculos de ferias, de variedades y curiosidades (1981). Así que el invento Lumière presentado al público a finales del 1895 se extendió rápidamente por Europa, y posteriormente a gran cantidad de países con posibilidades de explotación comercial, ya fuera con la Empresa Lumière o más adelante con Pathé y Gaumont. Aún así, el investigador Carlos Álvarez (Álvarez, 1981) destaca que la primera llegada de un aparato cinematográfico fue en 1897, en la ciudad de Colón, cuando Panamá aún formaba parte del territorio colombiano, el cual consistía en un Vitascopio de Edison, que venía de Centroamérica y terminaría remontando el río Magdalena hacia el interior del país; Duque complementa este hallazgo:

...una máquina que lanzaban sobre el telón 45 imágenes por segundo[...]los espectadores miraban deslumbrados las vistas de caballos corriendo, carros eléctricos que subían y bajaban por las calles, personas andando, trenes en movimiento, el humo que salía de las chimeneas de las locomotoras y las olas del mar estrellándose contra las rocas (Duque, 1992).

A pesar de las dificultades surgidas para confirmar la fidelidad de la información, es posible afirmar, con la respectiva corroboración histórica, que la primera filmación realizada en Colombia se efectuó en 1899 en la ciudad de Cali, cuyo contenido se asume como un fragmento de un noticiero para ser incluido en otras notas extranjeras (Salcedo, 1981), pues las distintas “gacetas” o publicaciones impresas daban con cierta regularidad noticias sobre el

espectáculo cinematográfico, donde predominaban “vistas” del exótico paisaje colombiano, eventuales procesiones religiosas y actos oficiales de los presidentes de turno.

Finalizando el siglo XIX, cuando las grandes ciudades de Colombia empezaban a ver con continuidad las producciones europeas, que eran proyectadas desde diversos ámbitos, se desató la Guerra de los Mil Días, que consistió en una larga y terrible contienda civil disputada entre el 17 de octubre de 1899 al 21 de noviembre de 1902, que generó caos en la administración nacional y por supuesto anarquía en la débil economía de un país naciente, afectando lógicamente el transporte y exhibición de películas; esta guerra dispuso las condiciones para el despojo por parte de los Estados Unidos del departamento de Panamá, en 1903. Sobre este asalto norteamericano se realizó un filme llamado “Garras de oro”, que fue censurado, prohibido y boicoteado por el Departamento de Estado norteamericano, (sobre esta película y sus circunstancias se comentará más adelante).

La economía del país quedó arrasada, en lamentable estado las vías de comunicación, la industria desamparada, unido todo lo anterior a una deuda externa exorbitante y acreedores por todo el globo implicando, un delicado equilibrio para mantener la paz y la reconstrucción del país, tornándose este equilibrio un objetivo fundamental de los años venideros.

En 1909, los hermanos italianos Di Domenico se establecieron en la ciudad de Bogotá, donde conformaron Di Domenico Hermanos y Cia, de la cual también participaban sus primos y otros socios, los cuales dedicaron su actividad comercial a la importación y exhibición de películas. Fue tan próspero el negocio, que en 1912 construyeron e inauguraron un suntuoso teatro llamado Salón Olimpya, con capacidad para 3.000 personas, en el cual exhibían fundamentalmente obras italianas y francesas (Martínez Pardo, 1978). En 1915 esta poderosa distribuidora da inicio a la producción de “filmes con puesta en escena, pero con sentido más bien documental” (Duque, 1992), filmando eventos sociales, cívicos y religiosos,

como: Procesión del corpus (1915), Procesión cívica del 18 de julio (1915) y algunas más que consideraríamos hoy día como docudramas: “El drama del 15 de octubre”, sobre el asesinato del General Rafael Uribe Uribe, en la que actuaban los verdaderos asesinos del jefe político-militar, produjeron un escándalo de inmensas proporciones (Suarez, 2009).



IMÁGEN 1. EL DRAMA DEL 15 DE OCTUBRE. DE HERMANOS DI DOMENICO. (1915)

Donato Di Domenico, afirma haber realizado y exhibido el primer filme de ficción en Colombia, en 1921, llamado “Tierra caucana” (Salcedo, 1981), en la que realiza un acercamiento a la exótica y fértil tierra del sur de Colombia, pocos años más adelante fundaron Sicla, o Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana.

En los años veinte, luego de pasada la agonía de la guerra civil, se instauró una época de relativa prosperidad económica, en parte como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, que generó no solo la incontable migración de europeos a tierras americanas, sino también el

desabastecimiento del continente europeo, que requería materias primas para su sobrevivencia y posterior recuperación.

“María” es considerado por los historiadores el primer largometraje argumental colombiano, basado en la novela homónima del escritor Jorge Isaacs, filmada entre 1921 y 1922 en la hacienda “El Paraíso” –lugar que ha servido de escenario natural a varias versiones de la misma novela–, y que corresponde al lugar donde transcurrieron los hechos descritos en el relato melodramático; producida por el sacerdote Antonio J. Posada y dirigida por el actor español Alfredo del Diestro, quien también se encargó de la adaptación literaria. Edda Pilar Duque, en su libro “La aventura de cine de Medellín”, afirma que:

Tras el éxito de “María”, siguieron otras filmaciones. En las principales ciudades del país se dieron los primeros brotes de una incipiente producción de largometrajes argumentales. Los cineastas vieron en las obras literarias y en los dramones sentimentales un excelente recurso para ampliar su radio de acción. Además, los problemas con los intolerantes miembros de las juntas de censura quedaron superados, al no atreverse estos a cuestionar los folletines de dudosa calidad escritos por los literatos más prestigiosos de la época; de ahí la tendencia cada vez más acentuada hacia el filme costumbrista y moralizador[...] Los pioneros, terminaron por ofrecer remedos de la comedia francesa y del drama italiano... Mientras los periódicos publicaban las extraordinarias ganancias que dejaba industria del cine en los Estados Unidos[...] apenas aparecían discretamente en la prensa las escasas y sacrificadas cintas nacionales (Duque, 1992).

Los hermanos Di Domenico, con su productora Sicla, rodaron varias películas, destacándose la adaptación de “Aura o las violetas” en 1924, del escritor José María Vargas Vila, dirigida por el jefe del clan familiar: Vicente Di Domenico, película que constituyó un



gran éxito comercial. En 1924 se realizaron dos filmes en Manizales, ciudad natal del autor de este texto, la primera fue “Madre”: un melodrama moralista y la segunda “Manizales city”: un documental sobre la pujanza de la región, donde no faltó ningún benemérito miembro de la dignidad manizaleña.

El dramaturgo y ensayista Arturo Acevedo Vallarino, también entró a la historia del cine nacional con largometrajes como: “La tragedia del silencio” (1924) con la que obtuvo éxito comercial y de la crítica cultural; posteriormente, realiza una de las películas más reconocidas del período silente llamada: “Bajo cielo antioqueño”, escrita y producida por Gonzalo Mejía, un próspero y respetado hombre de negocios de Medellín, quien aprovechando el melodrama de la relación imposible entre ricos y pobres y el triunfo del amor, saca a relucir una Antioquia pujante, rica en industria y en recursos naturales, con valores morales intachables y una sociedad de una estirpe admirable.

En esta etapa surgieron otros exhibidores por las grandes ciudades, construyendo teatros de uso exclusivo para tal fin, teatros que cuentan con millares de anécdotas sobre el público que aplaudía luminosos atardeceres, vitoreaba las tonadas interpretadas por los músicos presentes, quienes en ocasiones cambiaban las partituras musicales que enviaban los estudios con las cintas originales por melodías locales, pérdidas de rollos de películas en el transporte entre los teatros, hasta incendios de palacios de exhibición al más puro estilo de Cinema Paradiso.

Previo a la Gran Depresión o la Gran Crisis económica, en 1926 se anunció una misteriosa película llamada “Garras de oro (The Dawn of Justice/Alborada de Justicia)”, en la cual se establece una posición crítica frente a la verdaderas razones de la intervención de los Estados Unidos en la separación y apropiación de Panamá, una herida aún abierta en el orgullo colombiano y de la cual no era posible hablar abiertamente.

El tono antiestadounidense de la película, la imposibilidad de relacionarla con la producción silente colombiana de ese momento y las extrañas circunstancias en que se localizó la copia sobreviviente en los años 80, acentúa el interés por esta pieza” (Suárez, 2009),

En la cual se percibe en los títulos de créditos un equipo técnico y artístico desconocido para la época y hace pensar en la utilización de seudónimos, tampoco se han localizado notas de producción, guiones, etc. Los investigadores Juana Suárez y Ramiro Arbeláez han realizado un minucioso estudio sobre este filme, demostrando la directa intervención de los Estados Unidos por evitar su postproducción y exhibición; la cual a pesar de las intenciones del cuerpo consular norteamericano, siguiendo las órdenes del Departamento de Estado, se estrenó el 13 de marzo de 1927, fue anunciada en varios teatros del país, pero al parecer su exhibición estuvo limitada y desapareció sin dejar rastro hasta 1985, cuando fue encontrada una copia entre las paredes del Teatro Jorge Isaacs, en Cali, siguiendo las indicaciones de un informante anónimo (2009).



IMÁGEN 2. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA GARRAS DE ORO (1927), DONDE SE PONE DE MANIFIESTO EL TEMA DE LA CINTA, LA REPRESENTACIÓN DEL TÍO SAM DESGARRA LA NACIÓN Y TOMA PROPIEDAD DEL DEPARTAMENTO DE PANAMÁ.

Los siguientes años fueron marcados por la crisis económica que atravesaba el mundo como resultado de la Gran Depresión norteamericana. En 1927, las principales productoras nacionales cerraron sus estudios: la Colombia Film Company de Cali quebró; Di Domenico Hermanos, debido a discrepancias entre los socios habría vendido –a la nueva empresa antioqueña Cine Colombia– todos sus bienes con el compromiso añadido de no volver a intervenir en el negocio del cine; la empresa Acevedo e Hijos vio detenida su producción de noticieros debido al cierre de los laboratorios de los Di Domenico. Contrario al cierre de las productoras, algunas exhibidoras fortalecieron sus engranajes y en 1927 se funda en Medellín la empresa Cine Colombia, que aún permanece como principal empresa exhibidora del país.

Desafortunadamente todas las empresas sufrieron un duro golpe, pues los equipos y películas de un momento a otro se vuelven obsoletos, ya que requerían costosas adaptaciones y transformaciones tanto de sus equipos, como de los teatros y medios de exhibición.

Cuando el sistema aparentaba haber logrado por fin unos estándares homogéneos de producción y exhibición, apareció un nuevo elemento que transformó la totalidad del sistema, generó un sismo que arrastró a grandes y pequeños por igual: la aparición del sonido sincrónico” (Mérida & Blanco, Paloma; Cayuela, Smith, 2002).

Este nuevo prodigio técnico fue un verdadero reto para toda la industria, los estudios se transformaron por la necesidad de insonorizarlos, los actores se enfrentaron a sus problemas de voz, dicción e idiomas, los exhibidores debieron cambiar todo el sistema de las salas para adecuarlo a la reproducción del sonido, entre otros. Fue un reto gigantesco para todo el andamiaje de producción del cine; otros de los grandes afectados por esta nueva técnica fueron los espectadores, en principio los públicos de habla inglesa estaban maravillados, pero desde luego no fue agradable para los no angloparlantes encontrar de repente que sus actores favoritos hablaran en lenguajes ininteligibles para ellos.

La transformación de la técnica también cambió la temática y narrativa de las películas, en principio se prioriza la palabra hablada sobre la acción en beneficio de la nueva maravilla técnica, esto agudizó más la dificultad para los públicos latinoamericanos y europeos para entender las palabras y las películas estadounidenses en general (Jiménez, 2010).

La empresa Cine Colombia sacó partido de esta nueva situación, porque allí donde los pequeños teatros y las ciudades intermedias no tenían recursos para comprar equipos de proyección modernos, la compañía importó los mecanismos y los puso en estas salas, vendiéndoles los proyectores a plazos, con la exigencia de la exclusividad de exhibir películas importadas por Cine Colombia, y de esta forma ataron las manos a los pequeños exhibidores, reduciendo las opciones de la distribución de la competencia. (Duque, 1992). Dicho tipo de prácticas comerciales de monopolio, promovidas por Cine Colombia, sin regulación estatal, asociado al poco interés que han mantenido los distribuidores en la producción nacional, ha sido uno de los principales causantes de la perpetua agonía del cine colombiano.

Otros de los grandes afectados por la renovación tecnológica, fueron las orquestas musicales que se quedaron sin sus emolumentos fijos, pero aún así, no salieron abruptamente de los salones de cine, pues siguieron acompañando algunas funciones mudas y sacando del tropiezo las proyecciones, cuando los equipos estaban averiados o mal sincronizados.

A principios de los años treinta se inició la construcción de los cines de barrio, salas más pequeñas pensadas para proyectar las mismas películas que se presentaban en los grandes palacios de los centros de las ciudades, en consonancia con el público de los sectores de la ciudad (Duque, 1992), gran cantidad de estas salas eran propiedad de la misma compañía Cine Colombia. Por esta época aún llegaban películas europeas, fundamentalmente italianas, alemanas y francesas; algunas hispanoparlantes, principalmente argentinas y mexicanas, las

cuales se fueron transformando de forma paulatina exclusivamente en filmes norteamericanos.

Dado el contrato de exclusividad de Cine Colombia, en algunas ciudades del país prácticamente solo era posible ver películas de la Metro Goldwyn Mayer, casa que no era reconocida exactamente por la calidad artística de sus piezas. La frivolidad del Star System – que se posicionó definitivamente durante el decenio de los treinta al cuarenta– contrastaba enormemente con una población colombiana empobrecida por el cierre del flujo de capital extranjero, la caída del precio del café, y otros factores asociados a la Gran Depresión; los ídolos del celuloide se convertían en ideales de vida y las salas se llenaban de jóvenes que soñaban en convertirse en Joan Crawford o Greta Garbo, sin salir de los rudimentarios modelos paternalistas y moralistas presentes en la sociedad colombiana.(Martínez Pardo, 1978)

Entre 1931 y 1937, la producción colombiana sufrió las consecuencias de la crisis económica, y Hernando Martínez Pardo (Martínez Pardo, 1978) hace referencia a este periodo en Historia del cine colombiano, donde dice:

De acuerdo con los estudios del cine nacional no hay registros de ninguna clase de corto o película argumental producida durante este periodo. Se realizan algunas producciones publicitarias y un documental efectuado en 1932 por los Acevedo llamado “Colombia Victoriosa”, que recoge material de los noticieros filmados durante los 10 meses que duró la guerra con el Perú. Se cuenta, además, con un par de cortometrajes de Carlos Schroeder que se utilizaron para estrenar sus equipos y, finalmente, los cortos de Urbano Valdés, un chileno que llegó con una compañía de teatro que se instaló en Medellín que filmaba y proyectaba actividades sociales como riñas de gallos, corridas de toros y visitas de personajes a la ciudad” (1978).

Igualmente durante esta década, las familias adineradas compraron unas pequeñas cámaras filmadoras llamadas Pathé Baby, que por su fácil manejo, permitían inmortalizar los eventos cotidianos, despertando el entusiasmo y curiosidad por la creación audiovisual, algunos de los cuales realizaron pequeñas obras caseras que eran posteriormente disfrutadas en familia en improvisados salones al interior de las casas.

En 1937 se presentaron los primeros ensayos de cine parlante en Colombia, producido por la casa Acevedo e hijos y Carlos Schroeder, quienes posteriormente presentaron el largometraje documental “De la cuna al sepulcro”, que consistía en “una recopilación de imágenes con motivo de la muerte del expresidente Olaya Herrera, con banda sonora compuesta especialmente para la cinta y que incluía discursos de diversos políticos de la época con sonido sincrónico directo” (Arboleda, 2003).

Ese mismo año, el ministro de educación Jorge Eliécer Gaitán, pieza fundamental de la historia reciente de Colombia, creó la Oficina de Cine de la Sección de Cultura Popular del Ministerio de Educación, que contaba con buenas intenciones, donde incluso se importaron equipos para la producción de cine sonoro, correspondiendo al primer intento de fomento cinematográfico por parte del Estado colombiano; desafortunadamente, los propósitos iniciales se desvanecieron y no quedó nada de relevancia en su institucionalización (Arboleda, 2003).

Llegados los años de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el “apoyo al esfuerzo bélico, mediante la contribución al bienestar norteamericano” que realizaron los países latinoamericanos, generó pérdidas económicas enormes debido a que los ‘productos estratégicos’ (entre los que se encontraba el café para los soldados), los precios eran regulados por los mismos norteamericanos, provocando el detrimento en las arcas nacionales, enriqueciendo algunos agricultores y empresarios locales.

A pesar de la dificultad para conseguir material virgen en medio de la guerra, Máximo Calvo realizó “Flores del Valle”, el primer largometraje argumental sonoro colombiano, en tono melodramático, donde una mujer campesina logra sobreponerse a los prejuicios socioculturales con que la han humillado en la ciudad. Esta película refleja el espíritu de la época en cuanto a las luchas femeninas por ganar terreno en un entorno patriarcal que impedía a la mujer su desarrollo personal y laboral; a pesar de la buena acogida de la película, en su día de estreno fue boicoteada por algunos exhibidores y distribuidores que argumentaron compromisos con las distribuidoras mexicanas y norteamericanas (Salcedo, 1981), dejando al cine nacional cada vez mas abandonado y sin el apoyo de los distribuidores y exhibidores.

El cine mexicano se convirtió en el preferido de los colombianos y de gran parte de Latinoamérica, pues su producción se vio fortalecida por diversas causas. Por un lado, México, Argentina y Brasil desarrollaron industrias cinematográficas apoyadas por el Estado como recurso de identidad nacional; posteriormente y debido a la desconfianza que le generaban Brasil y Argentina a los Estados Unidos durante la guerra, bloqueando recursos económicos e industriales, limitando su capacidad fabril, incluyendo la producción cinematográfica, al limitarle el acceso a material virgen necesario para sus filmes.

Los mismos Estados Unidos apoyaron la producción mexicana, que podían controlar y vigilar con mayor facilidad, aportando financiación y recursos técnicos siempre que mantuvieran su apoyo ideológico. Ya el cine parlante era habitual en las salas y los charros mexicanos representaban el ideal machista predominante en la cultura latinoamericana, quien representaba los valores culturales, la religión, la moral, la dignidad frente a la opresión y fundamentalmente el melodrama necesario para alcanzar el verdadero amor, tras superar todos los obstáculos.

Tristemente en Colombia, los años cuarenta se enmarcaron en extremismos políticos de liberales contra conservadores, cuyas divergencias ideológicas se convertían en sangre derramada en los pueblos, pues los líderes invitaban a la violencia y al control territorial, la iglesia amenazaba con el fuego del infierno a quienes no siguieron los preceptos conservadores y las poblaciones eran destinadas a pertenecer a doctrinas que apenas se entendían en la práctica diaria. El 9 de abril de 1948 fue asesinado el líder popular y candidato a la presidencia de la república, Jorge Eliécer Gaitán, hecho que liberó la ira de las masas populares y generó el llamado “Bogotazo”, desatando una revuelta popular, de rabia desenfrenada, incrementando las tensiones políticas de un país sectario, desencadenando lo que se denominó la época de la “Violencia”: periodo marcado por la crueldad sectaria y partidista, que ocasionó gran cantidad de muertes a la ya resquebrajada democracia.

Debido a esto, se dio paso en 1953 al único Golpe de Estado que sufrió Colombia en el siglo XX, a cargo del general Gustavo Rojas Pinilla, quien entregó el poder en 1957 a una coalición de los partidos dominantes, que acordó alternarse el poder durante 16 años, dejando por fuera a partidos minoritarios o a disensiones de los mismos. Estos arreglos realizados entre políticos y la burguesía en la distante Bogotá, sin la participación de las facciones realmente enfrentadas en los campos, solo aplazaron cuestiones sin resolver, dejando excluidos grupos políticos y sociales que no lograron la reconciliación; lo que estimuló la germinación de los grupos armados de izquierda, a quienes no se les permitieron espacios políticos. Conflicto que se ha degradado, inicialmente por el abandono estatal y posteriormente por la aparición del dinero del narcotráfico.

Los años cincuenta estuvieron marcados por la violencia, la represión y el miedo; las movilizaciones, la lucha por los derechos y la confrontación armada: se estableció la



persecución estatal desde el gobierno conservador hacia los liberales, ateos y comunistas, siguiendo las directrices de la política internacional de la Guerra Fría, que se ordenaba desde los Estados Unidos hacia los países latinoamericanos. En este ambiente de represión era lógico que el cine también sufriera los rigores de la censura cada vez más sectaria. Se llegó a casos como el de establecer la Ley 83 de 1946, donde se consideraba al cine como uno de los factores influyentes de la delincuencia juvenil, prohibiéndole de esta forma a los menores de 5 años asistir a los teatros, y los chicos entre 5 y 16 años solo podrían acudir de día y exclusivamente a películas científicas o recreativas aprobadas.

Igualmente, se acrecentaron los principios de la censura, protegiendo los fundamentos de moralidad y las buenas costumbres, que obligaban a las salas de cine a presentar viejas películas que ya hubieran sido aprobadas sin discusión. El Golpe de Estado, sucedido en 1953 acrecentó el régimen de represión estatal, se declararon zonas de guerra contra las guerrillas comunistas, se masacraron estudiantes durante las protestas civiles y se establecieron los mecanismos de abuso autoritario propios de la época. Las producciones cinematográficas se redujeron casi en su totalidad, dejando únicamente espacio para la realización de cortometrajes institucionales, publicidad, películas de turismo y el acompañamiento a sucesos sociales, y lógicamente, a los actos oficiales del gobierno.

Paradójicamente se realizaron películas extranjeras en territorio nacional de las cuales apenas si existe registro histórico<sup>10</sup> El dictador Gustavo Rojas Pinilla, trajo la televisión a Colombia en 1954, un invento que lo había impresionado cuando años atrás visitó a Alemania en funciones oficiales. La televisión fue invadiendo paulatinamente los hogares colombianos, asestando otro duro golpe a la mínima producción de cine nacional, provocando que en 1956 desaparecieran la mayoría de las casas productoras de cine publicitario. Luego, pasada la dictadura, se retomó lentamente la producción nacional con

---

<sup>10</sup> En días pasados, algunos familiares encontraron en youtube un fragmento de una película de guerra italiana en los años 50, rodada en la ciudad de origen de mi familia, rodaje al que intentaron participar como extras y fueron rechazados por su extrema juventud.

apoyo de la empresa privada, en la que predominaban los institucionales y promocionales turísticos. En 1954 se produce “La langosta azul”.

Realizada a manera de experimento surrealista por un interesante grupo de artistas e intelectuales de la época, Álvaro Cepeda Zamudio, Luis Vincens, Enrique Grau y Gabriel García Márquez. Hasta entonces el cine nacional había limitado sus temáticas a narraciones bucólicas, románticas y, en ocasiones históricas, que pocas veces tenía como base una reflexión elaborada o una crítica sobre la realidad colombiana (Arboleda, 2003).

A pesar de que algunos directores continuaban haciendo películas rurales y costumbristas, otros empezaban a dejarse contagiar por el espíritu de las vanguardias europeas, basadas en el cine de autor. Este tipo de obras y reflexiones fueron escasas a lo que Parente (2011) observa como “La historia del cine tiende a resaltar los pequeños y grandes desvíos producidos en ese modelo, (Modelo MRI de Burch o NRI según Eizykman o estética de transparencia de Xavier, aclaración previa del autor) como si esta (historia) se constituyese apenas de lo que fuera que contribuya para su desarrollo y perfeccionamiento” (Parente 2011, p. 42)

En esta época de “La langosta azul”

La Nueva Ola se encrespaba en Francia, el Free Cinema descarrilaba las cámaras en Londres, Andy Warhol retrataba al Empire State durante 12 horas y lo mostraba en los sótanos de Nueva York, mientras que en las noches hacía películas interminables de parejas que asistían a sus fiestas y se besaban o se presentaban a hacer posible la filmación de “Blow Up”, Hitchcock había pasado por “Psicosis” y “Los pájaros”, el “Silencio” de Bergman rompía los vericuetos del alma y Glauber Rocha, Ruy Guerra y Nelson Pereira Dos Santos incendiaban el mundo desde Latinoamérica con sus enloquecidos movimientos de cámara y el estruendo de su denuncia social en el Cinema Novo. (Laguado 2001)

Estas influencias también llegaron a Colombia de la mano de algunos jóvenes cineastas que intentaban dejar atrás la repetición del estereotipo del cine norteamericano y mexicano, buscando temáticas que se aproximaran a la realidad nacional. Esta sensibilización social y la radicalización política, llevaron al surgimiento de un limitado cine marginal, un cine de didáctica política, un cine de consigna y recurso de denuncia al establecimiento; y dicho cine realmente era marginal en todos los aspectos, desde sus pobres mecanismos de producción hasta las mínimas posibilidades de exhibición. El español José María Arzuaga, con la película “Raíces de Piedra” (1961), logró conmover al público y a las Juntas de Censura, quienes le permitieron presentar su filme en salas, con algunas modificaciones en su contenido.

#### *Censura.*

En este punto es interesante observar que las Juntas de Censura establecidas en Colombia desde los años veinte, eran las encargadas de hacer prevalecer la moral y evitar la exhibición de material obsceno en las mentes impresionables de la sociedad a cargo de la iglesia católica. En 1933, se aprobaron las primeras leyes en Colombia para regular la producción y exhibición de material cinematográfico en el país; en 1938, se consolidaron las Ligas de Moralidad, las cuales se aseguraban de permitir el paso solo al cine que afianzaba el decoro cristiano; en los años cuarenta, se nombraron juntas regionales que actuaban con autonomía, pero la Iglesia Católica generaba mayor influencia y a través de la Acción Católica Colombiana se tomaba los pulpitos e indicaba a los feligreses la censura moral de las películas en cartelera (Guarin, 2012). Un claro ejemplo de esto ocurrió con la ‘Dolce Vita’, de Fellini, donde la película fue autorizada por la censura nacional, pero los exhibidores locales no se atrevieron a presentarla debido a que el Cardenal Luis Concha, de Bogotá, la consideró “altamente peligrosa” (Arboleda, 2003)

### 2.4.2. Los 70 y Ley de Sobreprecio

Algunos jóvenes cineastas y de clases adineradas regresaban de sus estudios en el exterior, entre ellos Guillermo Angulo, Jorge Pinto, Álvaro González y Francisco Norden, quienes optaron, a falta de recursos públicos, por realizar un cine considerado ‘escapista’ que mostraba una “versión comercial de la realidad”, según Carlos Álvarez, un cineasta militante y aguerrido, quien criticaba la falta de compromiso de los realizadores colombianos de la época, lo cual contrastaba con los movimientos sociales y culturales que vivía el país y en general toda Latinoamérica, como ya se ha visto. Iniciando los años 70, el apoyo estatal sumado a la represión sufrida por los países del Cono Sur, permite a los países del norte del continente ver sus opciones culturales renacer;

En Colombia se dieron diversas miradas desde la producción cinematográfica, resaltando el documental como principal mecanismo de representación y reflexión. Personajes fundamentales como, Martha Rodríguez y Jorge Silva, comprometidos con la denuncia social, abren un espacio fundamental que evidencia desigualdades y tragedias sociales. Igualmente, Carlos Álvarez, quien ejerció fundamentalmente como crítico y ponente de los nuevos cines latinoamericanos, comprometido con las ideas socialistas de la época, sufrió las consecuencias de la represión, pasando por el exilio, acusado de pertenecer a grupos rebeldes; aún así, ayudó a constituir canales de difusión de documentales latinoamericanos, especialmente del Tercer cine y del Cine imperfecto, y más adelante fue cofundador de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, participando como miembro de su consejo directivo (Pérez, 2013).

Al mismo tiempo surgieron personajes como Carlos Mayolo y Luis Ospina, quienes pertenecían a un grupo de jóvenes inquietos de la ciudad de Cali, los cuales ayudaron a consolidar la mitología del Caliwood, con el también cineasta y crítico Andrés Caicedo. (Suárez, 2009)

Martha Rodríguez y Jorge Silva crearon una serie de películas fundamentales para comprender el poder de la imagen, la reflexión y el compromiso ante las injusticias sociales y las desigualdades. Rodríguez, que se había formado como antropóloga y que además había estudiado cine al lado de Jean Rouch, se unió al fotógrafo Jorge Silva para realizar, entre otras, la película “Chircales”, rodada entre 1966 y 1972, tal vez el documental colombiano con mayor reconocimiento internacional (Suárez, 2009); con ella se acercan a la realidad que sufre una familia en la fabricación de ladrillos artesanales en una comunidad cercana a Bogotá. Del mismo modo, Rodríguez y Silva trabajaron juntos en varios proyectos, que ponen en cuestión el estado de las cosas en un país que insiste en desviar la mirada ante los exabruptos de la realidad nacional.

Por su parte, Carlos Álvarez, personaje de gran actividad, escribió crítica cinematográfica en periódicos y revistas y fue implacable con muchos cineastas colombianos a quienes consideró escapistas y faltos de compromiso; de igual forma, impulsó los cineclubes y resaltó el valor de la creación de cortometrajes y documentales desde la experiencia universitaria. Precisamente, su película “Asalto” (1968) ganó gran popularidad entre la audiencia universitaria al tratar sobre el allanamiento de la Universidad Nacional (la universidad pública mas importante de Colombia) por parte del ejército nacional; “¿Qué es la democracia?” (1971) confronta las elecciones presidenciales de 1970, y fue tal vez su película de mayor público, fundamentalmente en los cineclubes de las universidades públicas que bullían en complejas discusiones políticas. (Torres. 2004.)

En este mismo periodo, el mencionado grupo de jóvenes de la ciudad de Cali, se reunían en torno al centro cultural Ciudad Solar, donde se gestionaban proyectos y se participaba

activamente en torno a la cultura y la ciudad como eje fundamental: fotógrafos, escritores, críticos, teatreros, cineastas, artesanos, etc., confluían en este espacio del centro de la ciudad, donde el crítico y escritor Andrés Caicedo era motor fundamental. En esta casa comuna, se gestaron experimentaciones audiovisuales y se produjeron las primeras películas de Carlos Mayolo y Luis Ospina, quienes convergían además en el Cineclub de Cali y en la revista Ojo al Cine, películas en principio con adaptaciones de textos de Caicedo y luego con reflexiones a través del documental experimental (Suárez, 2009).

La actividad realizada por Caicedo, Mayolo y Ospina, volvió a Cali un polo de cine nacional, a partir de una producción crítica, acompañada de publicaciones y cineclubes. Gran parte de la obra de Mayolo y Ospina ha sido documental, sobresalen de la época en que trabajan juntos “¡Oiga, vea!” y “Cali de película”. “No obstante entre 1971 y 1985 realizaron también 6 películas de ficción donde Cali aparece explícitamente como espacio de los relatos” (Llorca).

Así, los primeros años de la década de los 70, fueron dominados por el cine en 16 mm en blanco y negro, con alto impacto en el cine documental e igualmente se estrenaron títulos en 35 mm para las salas de cine con énfasis en los melodramas, en los temas nacionalistas y en la cultura popular.

### *Ley de Sobreprecio.*

En 1971 se aprueba la Ley de Sobreprecio, con el decreto 879, que finalmente reglamentaba una ley con casi 30 años de atraso, la Ley 9 de 1942, donde se reconocía el cine como industria de interés nacional. Esta Ley de Sobreprecio indicaba que por cada película extranjera proyectada en las salas de cine, se debía proyectar un cortometraje colombiano, el cual sería financiado con un sobreprecio en la boletería; ese costo adicional se dividía en tres

partes: un 40% para el exhibidor, un 40% para el productor y un 20% para el distribuidor. (Acosta 2009)

Dicho mecanismo resultó una verdadera explosión de proyectos y cortometrajes, buscando la financiación estatal sin mayores controles. En 1974 se produjeron 94 cortometrajes con recursos del sobreprecio, por lo que el gobierno debió establecer una guía de calidad para la asignación de los recursos. El sistema fue un buen laboratorio de experimentación de muchas empresas productoras y realizadores, al permitir que se beneficiaran cineastas como Lisandro Duque, Ciro Durán, Carlos Mayolo y Luis Ospina, entre muchos otros, sirviendo de plataforma de preparación técnica, fortalecimiento de empresas, apoyo a proyectos de las regiones; también fue útil en la promoción de películas que de otra forma jamás hubieran visto la luz. Asimismo se estableció una cuota de pantalla, inicialmente de 20 días y posteriormente ampliada a 30 días para la proyección obligatoria de películas nacionales, haciendo una apuesta a la cantidad de espectadores capaces de hacer dichas películas rentables, lo que en la práctica no sucedió.

La falta de calidad de muchos proyectos, realizados con afán económico o bajo presiones de distribuidores y exhibidores, generaron desconfianza, unida a los favoritismos y corrupción en la asignación de recursos, lo cual le creó un estigma de cine de baja calidad a los proyectos financiados por la Ley de Sobreprecio, deshonra en el cine colombiano que perdura hoy día.

Se produce así un desbarajuste del mecanismo de sobreprecio por falta de una correcta reglamentación y control, fundamentalmente en el monopolio del exhibidor que no permite la inspección estatal, y compra cortometrajes a “precio fijo” sin importar la calidad, además se le permitía proyectar estos cortometrajes indefinidamente en las salas hasta el hastío del público. A este respecto, Patricia Restrepo (1991) inculpa a los distribuidores y exhibidores

del fracaso de la Ley de Sobreprecio, y de la mala percepción que tiene el público sobre el cine colombiano, y explica así la situación:

Distribuidores y exhibidores saturaron el mercado de cortometrajes malos y mal realizados; nunca respetaron la Ley que concedía el 40% de las entradas al productor; establecieron la compra a precio fijo y fijaron los precios que ellos quisieron, obligando así a reducir la calidad de cada película, puesto que los precios que pagaron nunca cubrían, ni siquiera, los costos de realización. Los cineastas fueron, poco a poco retirándose de esta posibilidad profesional que les había brindado el gobierno y fueron quedando una vez más sin empleo. El negocio quedó en manos de los distribuidores y exhibidores quienes en la mayoría de los casos encargan sus propias películas con costos mínimos, o las compran a quienes son capaces de hacerlas por la mitad de su valor, sacrificando calidad y posibilidades estéticas[...]los señores distribuidores y exhibidores saturaron al público repitiendo siempre los mismos malos cortos pues nunca respetaron, tampoco, el tiempo de duración en pantalla exigido por la Ley. Para ellos resultaba más rentable exhibirlos hasta la saciedad sin pensar en la reacción de los espectadores y sin sentir el menor respeto hacia ellos” (p.16).

Afirma, además, que varios cortometrajes premiados en el exterior y con excelente acogida en otros espacios de exhibición, nunca fueron exhibidos en Colombia, y no ofrecían ni la tercera parte de su costo de producción.

#### **2.4.3. Era Focine - Post Focine - Los 80's**

La norma común ha sido la sujeción y la dependencia cultural de los poderes económicos y políticos, como el pintor de la corte, el poeta o novelista como agregado cultural, e incluso el cine como dependiente del recurso financiero estatal, que permite (o limita) la creación. En



este sentido, con el interés de establecer una “industria” cinematográfica, como mecanismo propicio de representación, y por contraparte indagar los valores estético-expresivos, que permitieran establecer el cine en su nivel superior como obra de arte; pero fundamentalmente como mecanismo para la promoción de la cultura, y ante la necesidad de regular y controlar el engranaje de la cinematografía nacional, se estableció el

Decreto 1244 de 1978 a través del cual el Gobierno Nacional autorizó al Instituto Nacional de Radio y Televisión (Inravisión), a la Corporación Financiera Popular y a la Compañía de Informaciones Audiovisuales, a participar en la constitución de una sociedad: La Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine). Su objetivo era la ejecución de políticas que tuvieran incidencia sobre la industria cinematográfica, y el recaudo, administración e inversión de los recursos del Fondo (Acosta, 2009, p. 10).

Al constituirse como empresa industrial y comercial del Estado, apoyó un total de 31 largometrajes en aproximadamente 10 años, y un buen número de medimetrajes, cortometrajes y documentales. Inicialmente Focine se estableció como entidad crediticia, dando créditos hasta del 70% del costo de producción e incluso para la adquisición de equipos y película virgen. Estos recursos eran adquiridos a través de fondos recaudados en taquilla de todas las películas exhibidas, con la exigencia de garantías económicas a las producciones eminentemente comerciales y como “préstamo especial” para los proyectos considerados valiosos (los cuales realmente dependían del amiguismo y buenas relaciones de los cineastas o empresarios para ser considerados como tal).

Se orientaron las fórmulas de producción hacia una cinematografía industrial, con una infraestructura opulenta, con recetas imitativas del cine internacional, inadecuadas para los presupuestos disponibles, al conformar equipos técnicos y artísticos de alto presupuesto y con ello engendrar una burocracia cinematográfica, en detrimento de la calidad de sus productos y resultados. A pesar de la gran cantidad de proyectos financiados por Focine, muy pocas

cintas lograron cubrir sus costos de producción y por la misma razón –fueron incapaces de pagar sus deudas– llevaron a la quiebra a productores y realizadores. Estos descabros de taquilla eran producto, en cierta medida, de la baja calidad de las películas y el poco interés que generaban en el público; como también del bloqueo indirecto que generaba la exhibidora Cine Colombia, la cual copaba los canales de distribución y exhibición, e indicaba los posibles éxitos de taquilla en Colombia (situación que aún persiste). Cine Colombia, como se mencionó anteriormente, estableció prácticas de monopolio sobre las salas de exhibición.

Ante el evidente fracaso de la fórmula del préstamo de dinero a cineastas sin experiencia financiera, Focine se inclinó por la producción directa, financiando proyectos desde 1984 a 1987, pero el resultado nuevamente fue un fracaso económico, situación empeorada por la corrupción dentro de la institución, que generó el despido masivo de altos funcionarios en 1984. Este periplo también se vio ensombrecido por “disputas legales y financieras con los exhibidores, por una relativa indiferencia estatal y por el predominio del clientelismo: el nombramiento de los directores de la entidad era político, lo cual entrañaba el riesgo que las ordenanzas de la institución fueran determinadas por los exhibidores y promotores de taquilla en vez de los cineastas.

“Cuando Focine cumplió 10 años en 1988, pudo jactarse de tener en su haber cerca de 200 películas de largo, medio y cortometraje. Sin embargo, desde 1986 casi no había podido ofrecer apoyo a la producción o exhibición; en 1990 abandonó del todo la producción” (King & Bello, 1994, p. 302). Finalmente, la entidad fue liquidada en 1993. Para algunos críticos, como José Luis Zapata (2004), Focine “había sido manoseada, desangrada y prácticamente descuartizada por los políticos, los grupos económicos con intereses en el sector y, quién lo creyera, algunos de los propios cineastas[...] hacía que los cineastas surgieran debajo de las piedras” (p. 53), igualmente, con el apoyo en la formación muchos hijos de las ilustres

familias consiguieron vacaciones pagas en Europa y EUA para “estudiar producción y realización” u “observar mercados para el cine colombiano” (Íbid.). Durante dicho periodo y gracias a este apoyo estatal, se realizaron 31 largometrajes entre documental y la ficción de todos los calibres, apostando fundamentalmente al humor fácil y al melodrama, tomando figuras de la televisión como seguros de taquilla: “Amenaza nuclear”, “La virgen y el fotógrafo”, “La boda del acordeonista”, “El embajador de la India”, son ejemplos como éxito de taquilla basado en actores de televisión.

Realizadores como Martha Rodríguez y Jorge Silva siguieron produciendo sus excepcionales documentales por fuera de la financiación estatal, lo mismo que autores como Francisco Norden, quien con su magnífica obra “Cóndores no entierran todos los días” (1984) demostraba la madurez del cine nacional; Luis Ospina y Carlos Mayolo realizaron piezas fundamentales en la época como “Pura sangre” (1982), “Carne de tu carne” (1983) o “La mansión de Araucaíma” (1986), respectivamente; Sergio Cabrera rodó con el apoyo de Focine y el ICAIC de Cuba: “Técnicas de Duelo”, en 1987, que en 1994 fue relanzada con el título de “Águilas no cazan moscas”; Camila Loboguerrero realizó el homenaje a “María Cano” (1990); igualmente, en este periodo se llevó a cabo el rodaje de un magnifico guión de Alexandra Cardona, a manos del director Jaime Osorio con el premiado filme: “Confesión a Laura” (1990) e incluso Jairo Pinilla –considerado por algunos como el padre del cine de terror, el suspenso y la ciencia ficción en Colombia– generaron sus más importantes obras durante este periodo de Focine; Pinilla sufrió en 1986 un embargo sobre sus cintas, cámaras y moviolas por dificultades en el pago de sus préstamos con la entidad.

Durante un corto periodo –en 1985– y como modelo de prueba, en Focine se desarrolló una convocatoria para la producción de películas de 25 minutos para la exhibición televisiva; al parecer, esta convocatoria fue la primera en establecer claros requisitos de dirección y

producción, exigiendo guiones finalizados, equipos técnicos y artísticos definidos, presupuestos ajustados al monto de la convocatoria, etc. Todo ello permitió una reactivación del sector, los equipos de trabajo se establecieron de nuevo y motivó a jóvenes y experimentados para afrontar el reto propuesto con condiciones limitadas, tanto en infraestructura como en personal capacitado, ajustados al dinero que Focine extendía en la convocatoria, con la cual se debía cubrir la totalidad del proyecto, impactando en la calidad narrativa, técnica y estética de las películas finalizadas.

Es innegable el progreso técnico desarrollado durante la época Focine, pues los realizadores y técnicos fueron adquiriendo “oficio”, la experiencia continua en los rodajes y la integración de los cineastas en los equipos de producción estimuló el aprendizaje que permitía compartir experiencias; los medimetrojes –se realizaron 139– a los cuales accedieron la mayoría de los cineastas, permitieron la adquisición de destrezas técnicas que era posible aplicar a la producción de largometrajes; aún así, las dificultades estéticas y narrativas no fueron bien resueltas a través de este aprendizaje.

La realizadora Camila Loboguerrero planteó en su momento, que la mayoría de realizadores “veníamos de una escuela de cortometrajes documentales y de pequeños cuentos y entonces, al querer acceder al largometraje pretendimos ensamblar cuentos de 10 minutos en un total de hora y media, obteniendo como resultado que nuestros primeros largos fueran la historieta de 10 minutos de la prostituta municipal o la historieta del abuelo” (Restrepo, 1991).

Focine ayudó a solventar los problemas de producción, pero dejó sin solucionar una parte fundamental del proceso, porque no logró establecer los mecanismos para que las películas colombianas fueran distribuidas y exhibidas adecuadamente. No consiguió superar la distancia entre las películas producidas y la casi imposibilidad de mercadeo frente a los

productos del monopolio hollywoodense, al provocar situaciones insensatas como la de producir largometrajes con la evidencia de que estas películas no serían exhibidas de ninguna forma, y estaban condenadas a desaparecer de la mirada y la conciencia pública luego de unos pocos días de exhibición en espacios alternos. La realizadora e investigadora Patricia Restrepo, al hacer una reflexión sobre los aciertos y desaciertos de Focine en 1991 –cuando aún se encontraba en actividad la entidad–, planteaba la necesidad de revisar las condiciones de la institución en pro del mejoramiento del cine colombiano:

Es necesario que sobre Focine haya un debate a fondo, sobre principios, sobre criterios y sobre políticas de fomento o subvención. Focine debe ser una entidad que haga posible con el dinero de los espectadores que le está confiado, un cine libre, expresión de sus autores y no de difusión oficial. Importante es que sea una entidad desburocratizada, despolitizada, ágil, con unos estatutos que sean fruto de un amplio y especializado debate, unos estatutos que hagan justicia a las formas diversas y a veces opuestas del cine, y que le abran perspectivas tanto al cine que se vende con facilidad y gusta ampliamente, como al cine difícil, creativo y del rompimiento, que necesita más tiempo y otras condiciones para obtener su público (Restrepo, 1991).

Más adelante afirma sobre la necesidad de mantener la institución como modelo de apoyo a la cinematografía nacional:

Este Focine es el único que puede hacer surgir un cine colombiano en un único sentido en que vale la pena tenerlo: como parte integral de nuestra cultura, como instrumento de expresión artística, como recreación inteligente y creativa. Los esfuerzos en favor de este cine deben ser concertados, iluminados por las nuevas posibilidades tecnológicas, libres de encallamientos en concepciones tradicionales (1991).

Es paradójico que este discurso, propuesto por Restrepo, sea replicable hoy en día cuando gracias al impulso del Fondo de Desarrollo Cinematográfico, se cuenta con la mayor serie de películas producidas en Colombia y en el medio cultural y cinematográfico se alaban las condiciones favorables para la realización; ya veremos qué dice el tiempo y la historia sobre este fenómeno actual y cómo será evaluado por las siguientes generaciones.

Finalmente, no obstante los buenos augurios, a principios del año 1993 –solo dos años después que Restrepo hablaba de la necesidad de la continuidad de Focine–, éste es cerrado con más pena que gloria. En el ámbito nacional correspondía a una “crónica de una muerte anunciada”, pues para algunos era la entidad pública más ineficiente del país, ya que de sus 31 largometrajes solo “Tiempo de Morir” (1985), del director Jorge Alí Triana, basado en un guión de García Márquez, obtuvo ganancias económicas, mientras las demás dejaron un promedio de pérdida del 80% de la inversión. Para quienes solo analizan la mera operación mercantil, Focine consistía en un “agujero negro” del recaudo nacional, que olvidaba convenientemente las funciones sociales, culturales, de representación, de identidad, etc.



IMÁGEN 3. TIEMPO DE MORIR DE JORGE ALÍ TRIANA (1985). GUIÓN DE GARCÍA MÁRQUEZ. JUAN VENCE EN DUELO A RAÚL Y ES CONDENADO A 18 AÑOS DE CARCEL

Pero aún así, es cierto que la esperanza trazada en un modelo incompleto, politizado y burocrático generó la debacle del oneroso apoyo estatal; de los 36 créditos que se otorgaron en 1978 para la financiación a particulares, 26 se perdieron casi en su totalidad (Revista Semana, 1993).

La revista *Semana*, prestigiosa revista de opinión política y económica cuestionaba “si Colombia debe o no tener cine nacional, la respuesta parece ser que no. En realidad los países que tienen actualmente cine rentable se cuentan con los dedos de la mano” (1993). Lo cierto es que en aquel momento en Colombia, las políticas públicas giraron desmesuradamente a políticas neoliberales, y los medios de comunicación –como es habitual– adaptaron sus discursos al régimen imperante, al sustentar la desaparición de mecanismos institucionales que no lograran establecerse de forma autosostenible, afectando así universidades, bibliotecas, centros culturales, centros de investigación, etc. Focine cerró sus puertas finalmente con deudas económicas impagables, con un número significativo de filmes de irregular calidad y con el rompimiento de los sueños de la generación futura, porque allí solo fue posible realizar un puñado de largometrajes y dejar estéril el terreno para el cine nacional.

#### *Post Focine.*

Luego de cerrar el estamento público, la producción cinematográfica decayó vertiginosamente, pues muy pocos directores lograron hacer más de un filme. Los que apostaron a la taquilla perdieron más que sus sueños, el apoyo estatal se redujo a su mínima expresión a través de préstamos financiados por el Instituto de Fomento industrial-IFI, que “ha sido el instrumento financiero estatal encargado de promover la fundación, el ensanche o la fusión de empresas de producción básica y de primera transformación y de responder a las

disposiciones sobre democratización del crédito contenidas en los planes de desarrollo de los diferentes gobiernos” (Garay, S, s.f.).



IMÁGEN 4. FOTOGRAMA DE LA ESTRATEGIA DEL CARACOL, DE SERGIO CABRERA (1994). UNA COMUNIDAD DE VECINOS SE INGENIAN MECANISMOS PARA SALVAR LA CASA Y LA DIGNIDAD

Igualmente, los cineastas acudieron a recursos privados y del exterior y en algunos casos lograron sobrevivir en la taquilla; se puede mencionar los trabajos de Felipe Aljure, Jorge Alí Triana, Ricardo Coral, Víctor Gaviria, Sergio Cabrera y Ciro Durán. En este manajo de cineastas, tanto jóvenes como experimentados se dieron las apuestas entre la desaparición de Focine y el nacimiento de la Dirección de Cinematografía, dependencia del Ministerio de Cultura.

Sergio Cabrera logró lo imposible, porque en 1994 vencía en taquilla a “Parque Jurásico” con “La Estrategia del Caracol”, e incluso en otros países obtuvo buena acogida tanto en festivales como en salas. Esto generó una distorsión sobre la verdadera salud del cine colombiano; utilizando en la película elementos de la sátira con argumentos nacionalistas y costumbristas, lo cual es históricamente muy bien recibido por el público. Desde luego, este éxito de taquilla creó un espejismo sobre la posibilidad de existir sin el apoyo estatal, idea que rápidamente fue demolida por los números. Se estrenaron 47 películas de ficción durante



una década, desde el cierre de Focine en 1993 hasta la promulgación de la Ley de cine en el **2003**; menos de cinco películas por año, de las cuales muy pocas sobrevivieron a la crítica y a la taquilla.

Entre algunos ejemplos destacados se encuentra “Rodrigo D, No futuro” (1990), ópera prima del reconocido director Víctor Gaviria, filme que fue invitado a la Selección Oficial del Festival de Cannes, en el que se explora la marginalidad de los jóvenes en las barriadas de Medellín, donde la música Punk y la muerte van de la mano en un entorno desesperanzador y violento. Felipe Aljure en 1991, con “La gente de la Universal” hace un retrato inteligente e irónico sobre los valores e idiosincrasia nacionales, la burocracia, el rebusque, la corrupción de funcionarios públicos, el valor del asesinato; presenta una película vigorosa, que no confunde el color local con el costumbrismo. Existen también dos trabajos que, en apariencia, reunían todos los méritos para esperar un resultado notable: “Edipo alcalde” (1996) e “Ilona llega con la lluvia” (1996), con directores de amplia experiencia como Jorge Alí Triana y Sergio Cabrera, respectivamente, quienes logran reunir un grupo actoral de primera línea, con reconocimiento en la televisión y con cuotas extranjeras de gran nivel, como: la española Ángela Molina y el cubano Jorge Perugorria, en “Edipo alcalde”, e Imanol Arias, Pastora Vega y José Luis Borau en “Ilona llega con la lluvia”; con amplios recursos económicos y técnicos, y tal vez la pieza fundamental es el hecho de estar basados en textos de sendos escritores colombianos como Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis. Todos estos elementos reunidos hacían presagiar un alto palmarés tanto en lo expresivo como en la taquilla, lo cierto fue que el resultado de ambos proyectos ha sido objeto de duras críticas y el rendimiento en entradas no registró los niveles de público esperado, poniendo en cuestión nuevamente las grandes dificultades de la “adaptación” o transmutación de una obra literaria a la pieza

cinematográfica, y al revelar además las falencias en los modelos de coproducción internacional.

Por esta misma época, hace su ingreso el realizador Ricardo Coral Dorado, quien ha permanecido muy activo en los procesos cinematográficos, desde la dirección, el guión y el montaje hasta la producción ejecutiva de proyectos de largo y corto metraje, incluyendo aportes desde la docencia universitaria en Colombia y en España. Desde su primer largometraje, “La mujer del piso alto” (1996), hasta 2015 ha estrenado en los circuitos comerciales siete películas, todo un récord en el medio colombiano. Este realizador ha pasado por diversos procesos y tiene filmes que han tolerado fuertes críticas por la predominancia en las formas televisivas, como también premios en festivales y buena aceptación en taquilla.

En 1997, se liquidó el Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, que era la entidad encargada de “la elaboración, el desarrollo y la ejecución de los planes de estudio y fomento de las artes y las letras; el cultivo del folclore nacional; el establecimiento de las bibliotecas, museos y centros culturales; y otras actividades en el campo de la cultura, correspondientes a la política general que formule el Gobierno Nacional” (Diario Oficial, 1969), este organismo se encontraba adscrito al Ministerio de Educación.

En ese mismo momento, en las duras condiciones de la cultura y el arte se vio con esperanza la aprobación de la Ley de Cultura, lo cual permitió la creación del Ministerio de Cultura. Unos pocos años más adelante, cineastas y empresarios, con el apoyo del Ministerio de Cultura, lograron la aprobación de la Ley 814 del 2003, mejor conocida como Ley de Cine:

Una norma que ha impulsado la producción audiovisual nacional mediante la creación de estímulos tributarios a quien invierta o done en un proyecto cinematográfico

nacional. La Ley creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, regido por Proimágenes, que se nutre de un impuesto a las taquillas de cine de tal manera que el 70% de esos recaudos se entregan a los nuevos proyectos cinematográficos y al sector en forma de estímulos a través de convocatorias” (Moncada, 2015).

Sus estatutos se encuentran vigentes hoy día y han permitido en gran medida la nueva cara del cine colombiano contemporáneo, y será analizada más adelante en este documento.

#### **2.4.4. Cine Colombiano de 2003 a 2013. ¿Existe el cine colombiano?**

Las favorables condiciones actuales del cine colombiano, las que algunos medios de comunicación han pretendido llamar nuevamente el Renacer o el Boom del cine colombiano, es tomado con escepticismo tanto por cineastas como por críticos y gente del medio. Ese Boom del cine nacional ha sido proclamado en varias ocasiones por los medios, generando expectativas y alimentando el sueño de erigir de una industria autónoma con un nutrido número de filmes, con espacio tanto para las piezas de creación original como para filmes que proyecten taquilla y atraigan al público. Una industria que florezca tanto en la producción de grandes y maravillosas películas como en el control y apoyo sobre la distribución y exhibición, aportando a los valores culturales, de identidad y de reflexión sobre el entorno nacional y latinoamericano; películas que sean vistas en el mundo entero y entren en igualdad de condiciones ante las demás cinematografías del mundo, pero:

El sueño no es nuevo. Desde los años diez y veinte se ha repetido a intervalos y, en todos los casos, han terminado con despertares melancólicos. Los soñadores sucesivos no tuvieron en cuenta nunca los sueños de sus antecesores, omisión que nos condenó a repetir muchas experiencias innecesarias, casi siempre negativas. Cada ‘invento’ del

cine en Colombia comenzó desde cero, como si el terreno fuera inédito e inexplorado” (Restrepo 1991, p. 105)

decía en su momento Patricia Restrepo, en su reflexión sobre Focine, el cual terminó en otro sueño truncado.

Y al igual que en los años ochenta, la utilización de recursos públicos por parte de cineastas ha causado dolorosas experiencias, tanto por los tiempos de espera de las entregas de los recursos monetarios, como también por la dificultad del manejo preciso de los recursos. Más complejo aún en una industria que requiere procesos de creación permanente, de invención, de experimentación e improvisación propias de la experiencia artística, y donde lograr un equilibrio adecuado entre la libertad creativa y la utilización fiscalizada y burocrática de recursos públicos es un penoso proceso, el mismo que requiere estrategias complejas para reducir el momento de creación a meros malabares administrativos y de gestión.

El actual cine colombiano se presenta con los mayores índices de producción local de toda su historia; igualmente, la taquilla ha sido favorable; porcentualmente, unas pocas películas han logrado recaudaciones sobresalientes, algunas de estas apalancadas en premios internacionales y en la mayoría de los casos debido al acompañamiento publicitario de los canales privados de televisión. La génesis del sistema de símbolos y representación icónica que poseen los colombianos, corresponde a la valoración de la televisión como modelo. El sistema televisivo ha generado la imagen de ‘verdad’ del entorno cultural colombiano por encima del cine, que se presenta casi como su derivado; incluso, en la actualidad, la televisión juega un papel determinante en las opciones de asistencia a las salas de exhibición a través de su actividad publicitaria.

Podemos definir la cultura como un sistema vivo generado por agentes colectivos socialmente definidos que en unas precisas coordenadas socio-históricas y físicas, dan lugar a producciones materiales, simbólicas e ideacionales de todo tipo, a la vez que son constituidos por ellas. (Noguera 2001, p. 2)

Del mismo modo, los creadores audiovisuales en Colombia se han constituido alrededor de la televisión y la publicidad; difícilmente se encuentran realizadores que no tengan vinculaciones directas con los sistemas televisivos, lo que ha implicado una deformación del lenguaje cinematográfico, al adaptar elementos televisivos en su constitución, creando híbridos filmicos de difícil clasificación y distantes del sistema cinematográfico. La estructuración narrativa como melodrama televisivo, la adaptación de telenovelas exitosas al cine, el predominio de la información verbal sobre la visual, la recurrente utilización de ‘galanes’ de la televisión y la aplicación de modelos “efectivos” de producción televisiva, constituyen un panorama habitual en la cinematografía nacional, lo que estableció años atrás el prototipo de éxito comercial” (Jiménez, 2010).

### 2003-2013

En este acápite se realiza una descripción contextual del cine actual colombiano, correspondiente al lapso que va desde el año 2003 hasta el 2013. Para este estudio se empleó un instrumento de análisis, que fue aplicado a 95 de 133 películas colombianas estrenadas en salas comerciales en este periodo de tiempo, correspondiente al 71.4%, de total. Se busca comprender el modelo a través de una medición ‘objetiva de parámetros subjetivos’, haciendo énfasis en la observación de categorías narrativas seleccionadas, las cuales fueron consideradas de relevancia dentro del sentido global. Ello permite vislumbrar el entorno como representación de una sociedad en conflicto, el cual es abordado desde las

complejidades de los diversos realizadores y géneros cinematográficos, quienes reflexionan de forma diferencial acerca de una realidad, que requiere ser evidenciada en el audiovisual nacional.

Basado en la aceptación de Colombia como un Estado Social de Derecho, la Constitución Política accedió a la aplicación de los Derechos Humanos proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas, a la que se le han sumado los derechos políticos y civiles, los Económicos, Sociales y Culturales. En este contexto, a lo largo de los años se realizaron acciones para regular la actividad cultural y protección del patrimonio inmueble, pero dichas iniciativas dispersas fueron unificadas y fortalecidas a través de la promulgación de la Ley 397 o Ley General de Cultura en 1997, la cual buscaba la protección del patrimonio, su fomento y financiación, como también la sensibilización a la sociedad frente a estos derechos culturales.

El desarrollo de estos derechos fundamentales y el reconocimiento que el Estado colombiano ha implementado, con políticas públicas a lo largo de los años para su fortalecimiento, han destacado un incremento en el reconocimiento identitario a través de las prácticas culturales. Y con ello, lograr el afianzamiento de valores regionales que buscan aceptar la diversidad local, para así fortalecer el modo en que las representaciones se hacen concurrentes en la intención de reivindicar las minorías, rompiendo el excesivo centralismo (Bogotá como centro) imperante en los beneficios y recursos en pro de la cultura. Evidentemente, esta condición no elimina el Estado-Nación, pero restablece la relación geopolítica entre centro y la periferia.

En este sentido,

La mundialización tampoco borra aquello que podríamos llamar como ‘situaciones nacionales’, esto es, los particularismos de cada nación en el interior de un bloque que podríamos denominar como Occidente. Lo que más bien realiza es un cambio de

perspectiva. Un nuevo modo de mirar el sistema-mundo y las relaciones de las partes con la totalidad” (Aguirre, 2016).

Así, el sistema determinado como “mundial”, es el cine norteamericano que sirve de modelo, pero a diferencia de lo que se pueda pensar, el cine norteamericano son muchos y múltiples: desde las experiencias radicales, cine independiente, serie B, porno, escuelas, documentales, etc. Aquí “El problema es cuando en Colombia se habla de cine americano tiene que hablar de uno solo, porque es uno solo el que se ve” (Álvarez, 2005), el que a las distribuidoras les interese y permitan llegar a las salas y al público, estableciendo un sistema hegemónico de representación a través del cine hollywoodense, lo que Slavoj Žižek analiza en esta misma relación aludiendo a la “autocolonización”, al señalar que:

Hoy el capitalismo global entraña nuevamente una especie de “negación de la negación”. En un principio (desde luego, ideal) el capitalismo se circunscribe a los confines del Estado-Nación y se ve acompañado del comercio internacional (el intercambio entre Estados-Naciones soberanos); luego sigue la relación de colonización, en la cual el país colonizador subordina y explota (económica, política y culturalmente) al país colonizado” (Žizek, 1998).

La domesticación de la forma es una de las capacidades de las subordinaciones al capital, pues la marginalidad del cine colombiano a nivel global no es por elección. Más bien ha ambicionado, sin éxito, tomar los modelos funcionales de Hollywood, lo cual se ha replanteado hacia la formulación de la particularidad de los fenómenos locales, en la comunidad.

Esta expansión del cine nacional en la actualidad ha abarcado una amplia variedad de miradas sobre la realidad: Al lado de las comedias megataquilleras, como las entregas de “El

paseo”, se han producido películas de autor cuyo valor artístico fue reconocido internacionalmente, como “Los viajes del viento”, “La sirga” y la multipremiada “El abrazo de la serpiente”. Esta diversidad controvierte la percepción común en Colombia, donde muchas personas afirman que el cine colombiano muestra solo violencia y narcotráfico, y se refleja en la pluralidad de géneros de las cintas más reconocidas del periodo estudiado, aún así, se considera que los conceptos no están fijos, sino por el contrario que viajan y se trasladan entre disciplinas, en el tiempo y entre las comunidades como tal. (Bal & Marx-MacDonald, 2002, p. 10)

En este contexto, la Ley 814 del 2003 o Ley de Cine está jugando un papel preponderante en el estímulo al cine nacional. La política cinematográfica se basa en el reconocimiento que el cine constituye una expresión cultural generadora de identidad social representativa, a la vez de una industria de especiales características económicas[...]y constituyen una categoría de bienes del patrimonio cultural ("Decreto 358 de 2000, por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 y se dictan normas sobre cinematografía nacional).

Estas políticas cinematográficas, han establecido dos herramientas económicas fundamentales: una de ellas corresponde al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), que compete a un cobro parafiscal que se recauda en taquilla a los distribuidores y exhibidores; y por otro lado, se establecieron estímulos tributarios para inversionistas y donantes. Estos dineros son distribuidos para la financiación en la cadena de producción de películas, igualmente para la capacitación de profesionales, preservación de material filmico y exhibición. Al parecer, la dirección de este fondo ha estado por fuera de las garras de la corrupción, flagelo que ha inundado a Colombia (y el mundo) y ha hecho inoperante gran cantidad de las instituciones públicas del país. Lo cierto es que desde que se instauró la Ley



de Cine, la cantidad y calidad de las películas en Colombia han mejorado sus particularidades, iniciando del estancamiento comercial y simbólico hasta llegar hoy día a los principales festivales y reconocimientos mundiales. Durante la década 1993-2003 se estrenaron un total de 36 filmes colombianos, comparado con los 34 estrenados solamente en el 2016, con lo que se alcanza aproximadamente el 10% de participación en el mercado del cine de las salas nacionales.

#### **2.4.5. Ley del Cine: aspectos legales, teóricos y prácticos.**

No ha sido corto el camino –como ya se dijo antes– seguido por el Estado colombiano para intentar crear las bases jurídicas y operativas de una actividad cinematográfica pujante y sostenible, que puedan emprender los cineastas particulares con su decidido apoyo. Por tal motivo, según ha ocurrido en los distintos sectores de la economía, la cultura y la sociedad, los gobiernos de todo orden que se sucedieron en Colombia desde los albores del siglo XX, se propusieron –cada cual a su manera– emular los avances que podían apreciar o conocer de oídas en los países del Primer Mundo. Fue así como desde 1917, cuando el Concejo de Bogotá le impuso un gravamen a los cinematógrafos –entre otros espectáculos análogos– para constituir el Fondo de los Pobres de la época, que pretendía apoyar espacios culturales y artísticos, los acuerdos, leyes, decretos, ordenanzas, sentencias, autos, resoluciones, circulares, memorandos, oficios, consultas, convenios, etc. emanados desde los diferentes organismos legislativos (Suárez Melo, 1988), se han atrevido una y otra vez, a buscarle una salida viable de la actividad cinematográfica. Pero como es de suponer, algo va del dicho al hecho.

La actividad cinematográfica, se presenta con la ambigüedad innata en el cine –y en todas las expresiones estéticas– que cuestionan su espacio epistemológico como: ¿Arte? ¿Industria?

¿Medio de comunicación? Solo que más allá de una aparente indefinición, de lo que se trata es de un amplio campo de posibilidades siempre a la espera de ser convertidas en acto, como de hecho se manifiesta en distintos lugares del mundo actual. Sin embargo, estas disquisiciones que parecen abstractas son fundamentales en el planteamiento de políticas de apoyo al proyecto filmico nacional. ¿Necesita Colombia una industria del cine? ¿Necesita un medio de expresión ágil y moderno para describir su propia realidad? ¿Necesita un lenguaje a través del cual se manifiesten sus concepciones estéticas? Y por supuesto que tales preguntas exigen una clara delimitación en la forma como el Estado debe fomentar la producción audiovisual. Si se quiere una industria que le dé trabajo a mucha gente, una fábrica de productos que rinda económicamente, entonces se debe fomentar el cine como empresa. Para ello, entonces, es necesario que ponga medios económicos a disposición exclusiva de aquellos proyectos y sus gestores que puedan estar seguros de su rentabilidad e impulse sólo trabajo de productos que sepan llegar directamente a la taquilla. Si, por el contrario, el reconocimiento del Estado es que Colombia necesita imágenes propias, documentales, historias de ficción en las cuales el país vea reflejado su rostro, respondiendo al proverbio popular que dice que “Un país sin imágenes es un país sin rostro” ; o si, por otra parte, la intención es crear una estructura para que se ejercite y realice el talento, para que artistas nacionales sensibles, originales y expresivos puedan actuar permanentemente, entonces ese Estado debe apoyar a través de subvención, poner medios a disposición de algo que se considera relevante, sin ser valorado en términos de rentabilidad.

En Colombia, la distribución y la exhibición son particularmente problemáticas por estar sometidas a una monopolización absorbente y cuasi total, un monopolio que en los años 20 destruyó sin piedad los amagos de creación de una industria nacional, y que en nuestros días

sigue siendo el verdadero motivo por el cual el cine colombiano está siempre al borde del abismo.

La primera cara de ese monopolio es como en muchos países: el control multinacional de la distribución, de la cual son víctimas numerosas cinematografías, no sólo las del Tercer Mundo, sino también producciones potentes y tradicionales como la francesa y la italiana. La otra cara es un problema nacional: la exhibición, concentrada por completo en una sola industria, que apenas permite escasas e inservibles alternativas, y que hace su negocio en íntimo contacto con las multinacionales de la distribución. La suerte del cine colombiano depende en un alto porcentaje de los intereses de una industria privada y esta industria es solo un fragmento de un potente grupo financiero, para el cual el hecho cinematográfico no pasa de ser un concepto abstracto y unas columnas de cifras.

Claro está, que desde la década del 20, los esfuerzos por establecer una cinematografía nacional han sido incontables. Estos esfuerzos se han polarizado casi siempre hacia la creación de una industria y solo ocasionalmente intentaron ser aplicación de reflexiones sobre una identidad o expresiones de una posición estética. Sobra decir que esta cinematografía nacional no ha cuajado nunca ni como industria ni como estética. (Alvarez, s.f) En consecuencia, la política cinematográfica se basa en el reconocimiento “Que el cine constituye una expresión cultural generadora de identidad social, representativa a la vez de una industria de especiales características económicas... y constituyen una categoría de bienes del patrimonio cultural” (Diario Oficial).

Así que tras los sucesivos ensayos y errores que a su manera significaron las diversas legislaciones implementadas hasta finales del siglo XX, coincidió con la Constitución de 1991 y su nuevo espíritu participativo, el desarrollo de nuevas normativas que acompañaron el ingreso de Colombia al siglo XXI, con todo su imaginario cargado de los mejores

propósitos para enmendar los empeños del pasado, y en particular los referidos a la actividad cinematográfica.

Y todo prácticamente empieza de nuevo con la “LEY 397 DE 1997, por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política, y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de Cultura y se trasladan algunas dependencias” [...]

EL CONGRESO DE COLOMBIA DECRETA. ARTICULO 1. Objetivo. En armonía con las medidas, principios, propósitos y conceptos previstos en la LEY 397 de 1997, mediante la presente ley se procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armonioso y equitativo de cinematografía nacional

[...]

Artículo 40o. Importancia del cine para la sociedad. El Estado, a través del Ministerio de Cultura, de Desarrollo Económico, y de Hacienda y Crédito Público, fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico e industrial de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como un medio de expresión de nuestra identidad nacional.

Y posteriormente, como pasos previos a la instauración de la Ley 814 de 2003, o Ley del Cine:

[...]

1. Obra cinematográfica nacional. Será la que cumpla con los requisitos establecidos en los Decretos 358 de 2000 y 763 de 2009 y las normas que los modifiquen y establezcan equivalencias sobre la misma.

[...]

DECRETO 358 DE 2000

Disposiciones relacionadas con la terminología legal utilizada por aquellos proyectos que prevean los porcentajes de participación económica, artística y técnica y tiempos de duración necesarios para considerar la obra como de carácter nacional.

ARTICULO 8º -Porcentaje de artistas colombianos en la producción nacional. El porcentaje de personal artístico colombiano en la producción cinematográfica nacional de largo y cortometraje, previsto en la Ley 397 de 1997 y en este decreto, respectivamente, se acredita con la participación de al menos:

1. El director o realizador de la película y dos (2) actores principales o secundarios, o
2. Dos (2) actores principales o secundarios y dos (2) de las siguientes personas:
  - a) Director de fotografía;
  - b) Director artístico o escenográfico;
  - c) Autor o autores del guión o libreto cinematográfico;
  - d) Autor o autores de la música;
  - e) Dibujante, si se trata de un dibujo animado, y
  - f) Editor montajista.

ARTICULO 9º -Porcentaje de técnicos colombianos en la producción nacional. El porcentaje de personal técnico colombiano en la producción cinematográfica nacional de largo y cortometraje, previsto en la Ley 397 de 1997 y en este decreto, respectivamente, se acredita con la participación de al menos dos (2) de las siguientes personas:

- a) Sonidista;
- b) Camarógrafo;
- c) Asistente de cámara;
- d) Luminotécnico;
- e) Script;
- f) Mezclador;

- g) Maquillador;
- h) Vestuarista;
- i) Ambientador, y
- j) Casting.

ARTICULO 14° -Patrimonio cultural de la Nación. De conformidad con lo dispuesto en los artículos 4°, 12 y 40 de la Ley 397 de 1997, hace parte del patrimonio cultural de la Nación, el patrimonio colombiano de imágenes en movimiento y, del mismo, la cinematografía nacional, como categoría de bienes de valor histórico con capacidad para integrarse en la memoria nacional y como fuente de investigación para la comprensión del pasado”.

Por tal motivo, una política que busque el desarrollo del cine colombiano debe plantearse, por lo menos, estos objetivos: fomentar la producción de películas nacionales, propender porque lleguen a la mayor cantidad de público posible, garantizar miradas libres y diversas sobre lo que somos, y propiciar las condiciones para que la actividad sea sostenible. (Reina, 2013) La idea principal es que la realización de películas en Colombia se convierta en una industria rentable y sostenible a través de incentivos de inversión que favorezcan a toda la cadena de producción desde productores, distribuidores y exhibidores, hasta la preservación de patrimonio audiovisual, la formación y el desarrollo tecnológico.

O sea, que al hacerse efectiva la Ley 814 de 2003 o Ley del Cine, cuyos componentes son de: Financiación; Distribución, comercialización, promoción y exhibición; y Producción del cine como industria cultural en Colombia, se prevén tres mecanismos principales de fomento para el desarrollo cinematográfico:

- La creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC).

- . El otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográfico.

- . La titularización de proyectos cinematográficos.

*La Creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC).*

Es un fondo parafiscal donde se reciben todos los dineros a través de una cuenta que asumen los distribuidores, productores y exhibidores como resultado de la exhibición de sus obras.

¿Cómo se recauda el dinero?

A exhibidores: Se impone a través de una contribución de 8,5% de los ingresos por películas extranjeras.

A distribuidores: Se impone a través de una contribución de 8,5% de los ingresos por películas extranjeras.

A productores de películas colombianas: contribución de 5% de ingresos por taquilla.

(Al productor no se le cobra por negociación de derechos en el exterior ni por las negociaciones en otras ventanas de explotación)

(Hay reducción para los exhibidores si presentan en las salas Cortometrajes Colombianos, con duración mínima de 7 minutos.)

Inversión:

70% se destina a la producción cinematográfica por medio de subvenciones no reembolsables (premios, becas, etc.) y créditos reembolsables (sistema bancario). Priorizando el desarrollo de proyectos, preproducción, rodaje, postproducción y promoción de películas.

30% restante se dirige a cinco líneas de acción:

- . Fortalecimiento del Sistema de Información Cinematográfico (SIREC), que incluye desde el flujo de datos en taquillas hasta una muy completa base de datos con toda la información de cine en Colombia.

- . Formación de públicos y productores.
- . Apoyo tecnológico a industrias relacionadas con el cine.
- . Preservación de la memoria audiovisual colombiana.
- . Apoyo a la distribución de películas y acceso a mercados.
- . Gastos administrativos y de control del FDC.

*El otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos.*

El reconocimiento de beneficios tributarios a la donación e inversión en proyectos cinematográficos a los contribuyentes de impuestos de renta, pudiendo deducir en la declaración el 125% del valor invertido.

Por cada \$100 invertidos se le reconocen \$125.

Las empresas que inviertan pueden escoger el proyecto que desee (menos publicitarios).

No se consideran los proyectos en coproducción.

*La titularización de proyectos cinematográficos.*

Cada director o productor podrá llevar su proyecto al mercado de valores para que pueda ser adquirido a manera de acciones por compradores privados, buscando autofinanciarse antes de llegar a los teatros.

Este mecanismo de financiación está en proceso de reglamentación.

Se debe tener en cuenta que se han presentado modificaciones a la Ley como desarrollos complementarios, deben resaltarse:



- . Ley filmación Colombia de 2012 que busca apoyar la inversión en la producción extranjera: traer películas de origen foráneo para rodar en Colombia con la utilización de bienes y servicios ofrecidos, con altos beneficios tributarios.

- . Colombia de película: correspondiente a un paquete de películas para ser distribuidas en bibliotecas, centros culturales, cineclubes, etc. que busca desarrollar la formación de público, lo cual permite una muestra de películas colombianas de forma gratuita, para llegar a lugares y poblaciones con poco acceso a las expresiones de la cultura audiovisual.

Y los resultados de este último esfuerzo estatal, con sus más y sus menos, no se han hecho esperar. Atrás quedaron –y definitivamente– la Ley de Sobreprecio y Focine, si bien con el beneficio de inventario que debe otorgársele a toda experiencia fallida. La taquilla ha aumentado en participación colombiana respecto a la taquilla general, que en el período anterior había estado alrededor del 3%, desde la puesta en marcha de la norma ha estado alrededor del 8,6%.

Aún así: muy pocas películas han logrado ganancias por venta de boletería, pero lo que sí se está viendo es que la mayoría de las películas están recuperando la inversión y eso quiere decir que no hay pérdida. “Eso es un cambio enorme, estamos logrando un punto de equilibrio”. Además, uno de los grandes problemas que enfrenta el cine en el país es la falta de una política estatal de distribución, “que proteja los estrenos y películas colombianas en los cines, se necesita que las películas tengan más tiempo en las carteleras y todavía eso no se da”. (Revista Dinero, 2013) El pasado año 2016, 3’400.000 espectadores pagaron por ver una película colombiana, una cifra nada despreciable que representó 8,2 por ciento de la asistencia total a cine. Aunque ese porcentaje no ha sido estable en los últimos años, supera el de otros países con mayor trayectoria cinematográfica como México, donde las cintas locales atrajeron menos del 5 por ciento de los espectadores en 2012. Pero también la realidad es que

más de la mitad de esos tres millones de espectadores fueron a ver la comedia televisiva “El paseo” (Harold Trompetero), igualmente varias películas de este año no alcanzaron siquiera los diez mil espectadores, o que los exhibidores no les permitieron permanecer más de una semana en cartelera, o que por falta de recursos para su promoción más de la mitad de esas películas son desconocidas por el público, incluso muchas de ellas no se estrenaron en muchas ciudades.

En las reflexiones que se hacen sobre la Ley del Cine nadie le reclama a los exhibidores su ventajoso e indolente comportamiento ante las producciones nacionales: películas que esperan meses para ser proyectadas, que son sacadas de cartelera al primer fin de semana o a las que simplemente les cierran las puertas de sus salas. (Periódico El Colombiano, 2013)

## 2.5. CONSIDERACIONES FINALES DEL CAPÍTULO

La cinematografía colombiana y latinoamericana han estado inmersas en el devenir histórico de la cultura mundial, formando parte del proceso de representación contrahegemónico, y hacen hincapié en los sucesos socio-históricos del continente. La dinámica marcada por la represión militar de las dictaduras —en todo el continente— encontró respuesta en la mayoría de los movimientos culturales de los años 60, 70 y 80, tanto desde las artes plásticas, la literatura, la música, el teatro, y lógicamente el cine y el video. A pesar de la gran actividad cultural, los proyectos cinematográficos se vieron limitados en gran medida por las dificultades económicas en general y especialmente en los procesos de la distribución y exhibición de proyectos que pusieran en tela de juicio el statu quo, el cual facilita y apoya estándares de menor complejidad simbólica y representaciones que no pongan en riesgo el estado de las cosas.

De esa manera, las mayores cinematografías del continente: brasileña, argentina y mexicana, coincidieron en mantener las respectivas industrias amparadas en el entretenimiento, el humor burdo y las historias cotidianas de fácil acceso al gran público, lo que les permitió mantener la asistencia cercana a sus pantallas; aún así, estas cinematografías, principalmente la brasilera y la argentina pudieron explorar otros caminos menos transitados y más arduos, donde reflexionaban en torno a su realidad social, enfrentando el “establishment”, al oponerse a la censura y persecución policial a la que se enfrentaban estos realizadores y sus películas.

Como es evidente, “Latinoamérica no es un territorio homogéneo”, según afirma Laura Baigorri en su estudio crítico sobre el videoarte en Latinoamérica (Baigorri, 2008), al afrontar la diversidad y heterogeneidad de contextos y de respuestas a la “constancia de sus obstáculos y dificultades” (2008), por lo que se establecen diversos niveles de desarrollo en el arte entre los países de América Latina. Igualmente, el proceso de cinematografía crítica en la mayoría de los países fue desigual y –en general– dependiendo de la dureza de los regímenes militares imperantes; aún así, Colombia con similares dificultades optó en la mayoría de sus proyectos, con excepciones relevantes, realizar una cinematografía “blanda”, sin mayor compromiso social y en espera de la captación del escaso público del cine local.

La injerencia norteamericana ha sido otro factor patente en todo el recorrido de la historia política y cultural de América Latina, y obviamente sobre los mecanismos cinematográficos, imponiendo patrones de producción, o, como en el caso de Argentina: limitando el acceso a material virgen para la realización de películas, y en contraposición apoyando ampliamente la “época de oro del cine mexicano”, y manteniendo la política del Gran Garrote (Big Stick) sobre toda América. Esta intromisión apoyada en la Doctrina Monroe, evitaba cualquier presencia no americana en el continente, y decidía sobre la “incapacidad” de los propios

países para resolver sus conflictos, fundamentalmente cuando por medio de estos se veían afectados los intereses norteamericanos. Esta doctrina afectó tremendamente a Colombia en varias ocasiones, entre ellas: el despojo del Departamento de Panamá, convirtiéndolo en un país (casi) anexo a los Estados Unidos; el apoyo y ocultamiento de la “Masacre de las Bananeras” que correspondió al aniquilamiento de millares de trabajadores en huelga a cargo de soldados colombianos, bajo la amenaza del Departamento de Estado de invadir Colombia si no se protegían los intereses de la compañía norteamericana United Fruit Company. Igualmente, a nivel cinematográfico este control imperial prohibió películas como “Garras de oro” que apenas ha visto la luz hace unos pocos años y de la cual se habló previamente en este documento.

Desde sus inicios, el principal interés del cine colombiano ha estado fundamentalmente en el negocio de la distribución y exhibición, dejando para quijotes la ardua tarea y riesgo de producir y realizar películas. Estos distribuidores se han mantenido muy fieles a las “Majors” norteamericanas, en detrimento de las opciones de otros cines, ya sean europeos, latinoamericanos e incluso nacionales. Es evidente que se trata de un negocio que debe dar rentabilidad a sus operadores, pero la falta de apoyo al cine nacional es desmesurada, las prácticas de monopolio, el juego sucio con las reglas establecidas y el altísimo poder que tienen estas empresas sobre lo que pueden o no pueden ver los colombianos raya en la vandalización de los recursos audiovisuales nacionales. Entre ellos, Cine Colombia, la empresa de distribución y exhibición de mayor tamaño y rentabilidad del país tiene injerencia en los procesos de producción de películas colombianas, definiendo el éxito o no de un proyecto cinematográfico, “Es imposible iniciar una producción sin que él se pronuncie (el presidente de Cine Colombia), pues realmente conoce el mercado y sabe cuándo una película

va a ser un éxito o no. Desde el principio debes tener el input de ellos. Cine Colombia es un curador en la industria”. (Revista Dinero, 2013)

En este sentido, el realizador Carlos Zapata asume que las exhibidoras imponen un veto al cine colombiano y afirma que “El cine independiente o con miradas diferentes no tiene cabida en las salas comerciales, que cada vez se convierten más en parques de diversiones, donde el entretenimiento y la comida rápida priman”. (Peláez, 2015)

También es cierto que la imposición del Virtual Print Fee (VPF–Cobro por Copia Virtual), el cual se aplica en todos los mercados donde tiene influencia el cine norteamericano, incluyendo América Latina, lesiona gravemente los intereses de las cintas independientes o de pequeña escala como la mayoría de las películas colombianas.

Es cierto que estos elementos limitan la participación de las películas colombianas dentro del mercado local, y fundamentalmente restringen las posibilidades culturales de representación e identidad a las que se tendría derecho cualquier ciudadano colombiano. En este sentido, la Ley de Cine establece mecanismos para estimular a las distribuidoras y exhibidoras la proyección de películas nacionales, fundamentalmente a través de incentivo económico en la proyección de cortometrajes y descuentos de impuestos por exhibición de largometrajes.

En años anteriores, la casi absoluta dependencia económica del Estado para el apoyo en la producción cinematográfica provocó grandes desequilibrios en la selección de proyectos a realizar con dichos recursos. Se vieron apoyos desmesurados a cineastas de regular calidad pero con “amigos” en los entornos de decisión, incluso a sabiendas de que sus películas no generarían recursos para la devolución de estos dineros; o peor aún, que la calidad general de la película sería cuestionada y pasaría como otro desafortunado intento fallido, ampliando la mala imagen generalizada sobre la calidad del cine nacional, que perdura en el imaginario colectivo. La mayoría de las películas que se rodaron por fuera de las ayudas públicas

(inclusive con estos apoyos estatales) estimularon a cineastas idealistas, que vieron perder sus exiguas propiedades o las de sus familiares, debido a las deudas generadas en la realización de sus sueños.

Asimismo, las dificultades en la libertad de expresión, en algunos casos con la censura establecida en principio por la Iglesia Católica desde los púlpitos y posteriormente por el Estado a través de las Juntas de Censura local, o peor aún, a manos de los regímenes autoritarios quienes convirtieron en criminales y perseguidos a opositores del Estado. Evidentemente, en Colombia, un país en guerra constante, con fuerzas armadas de extrema izquierda y de extrema derecha y las fuerzas regulares del Estado, se genera una autocensura de los cineastas y los medios de representación, donde no solo se teme por la pérdida de la libertad, sino fundamentalmente de la vida.

Aún así, a pesar de las grandes dificultades que ha marcado la producción cinematográfica en Colombia, siempre se ha encargado de representar su tiempo y sus valores, ha estado vigente la necesidad de interpretar el país, de sensibilizar a través de la imagen a un espectador ciudadano distante de los conflictos reales, que requiere espacios simbólicos para exorcizar los demonios de la nación.

### **3. METODOLOGÍA**

#### **3.1. INTRODUCCIÓN.**

En el capítulo actual, se observa la estructura metodológica del procedimiento por el cual se ha desarrollado el acercamiento epistemológico a los diversos aspectos a observar. Aquí se exponen los patrones de observación sobre cine colombiano, desde el año 2003 hasta el 2013, en el que se desarrolla un modelo de análisis macrocósmico, mesocósmico y microcósmico de categorías narrativas, en las que se observan las películas estrenadas durante el periodo de tiempo indicado. Se establece el carácter analítico del mecanismo de observación, el cual permite realizar el estudio sobre un amplio número de elementos, prevaleciendo la valoración del corpus de exploración, así como también se presenta el modelo de análisis, donde se establecieron las cuatro categorías temáticas de mayor representatividad en la cinematografía colombiana: Violencia, Narcotráfico, Éxodo e Identidad/Realismo, igualmente se presentan los instrumentos de medición que fueron aplicados a las películas y su descripción valorativa con el listado total de filmes a los que se les aplicó el instrumento.

#### **3.2. OBJETO DE ESTUDIO**

La década 2003-2013 ha sido excepcionalmente prolífica en la cantidad de títulos (133 estrenos nacionales en salas) luego de largos años de escasez cinematográfica. Dichas condiciones permiten fundamentar que la cinematografía colombiana se encuentra estableciendo los cimientos de una estructura de producción continua, construyendo también lenguajes de representación adecuados a su corpus social, el reconocimiento como país conflictivo y heterodoxo, que se representa permanentemente en las expresiones artísticas –y específicamente en las manifestaciones cinematográficas– al provocar necesidades narrativas

determinadas por la sociedad y una comunidad de creadores, estimulada por las constantes tensiones internas, que no encuentran mecanismos de purificación suficiente en los modelos de representación de la vida cotidiana.

De este modo, la implicación del arte en temas de interés social, ha permanecido integrada a la construcción de películas, que buscan los recursos narrativos constituyentes de la representación nacional.

El cine colombiano, asumido como sistema integrado a la cultura, las artes, el entretenimiento, que se encuentra imbricado en una estructura articulada en los procesos, desde lo simbólico-narrativo, en el intercambio dialéctico con el entorno socioeconómico, en constante renovación de sus estructuras de representación –que interactúa dentro de un entorno social local y global,– acomete la reflexión sobre condiciones históricas y culturales de la sociedad colombiana contemporánea.

Así, se trata de dilucidar y descubrir los diversos mecanismos tanto narrativos, temáticos y como conceptuales, aplicados a la creación cinematográfica, en un entorno social, histórico, económico y cultural específico. Este mecanismo busca visibilizar un panorama general de la “salud” de la producción audiovisual.

Las películas cuyas temáticas de violencia y narcotráfico que presenta el cine colombiano en los últimos años, saturan hasta el hastío, como la demostración de una sociedad corrupta y brutal, dejando el cine de ser una actividad cultural con intensiones de catarsis, para convertirse en mera fórmula de explotación, por lo cual la expresión filmica del contexto colombiano pasa –en algunos casos– de ser necesario a repetitivo; transitando por reflexiones sobre el contexto, hasta por caminos anecdóticos plagados de costumbrismo y oportunismo al



reducir de forma perentoria la visión del fenómeno e igualmente las posibilidades de expiación social.

El cine colombiano, al igual que la mayoría de las cinematografías emergentes a nivel mundial, se esfuerza en representar la conflictividad de la realidad interna como piezas simbólicas y metafóricas, que requieren ser analizadas con rutinas metodológicas específicas para cada medio de expresión; en este caso, a través un inventario de películas producidas y del análisis filmico (temático), generando condiciones que permitan fortalecer los entornos comunitarios, artísticos y creativos, que buscan robustecer el patrimonio cultural del país.

En este sentido, es posible presentar la pregunta de investigación frente a la cinematografía colombiana contemporánea, en la que se cuestiona sobre los mecanismos narrativos y temáticos del audiovisual, confrontado en su aproximación a la realidad, actuando como valor de identidad y como mecanismo de reflexión cultural y social.

### 3.3. OBJETIVOS

#### **3.3.1. Objetivo Principal:**

Analizar y reflexionar sobre los principales elementos de construcción narrativa, temática y de representación ideológica del cine de ficción colombiano, durante la primera década de implementación de la llamada Ley de Cine (2003-2013).

#### **3.3.2. Objetivos Particulares:**

3.3.2.1. Analizar la creación cinematográfica colombiana desde una perspectiva de la contextualización del entorno social, estableciendo categorías temáticas como: identidad/realidad, violencia, narcotráfico y éxodo.

3.3.2.2. Observar el criterio del cine en la interpretación de la realidad nacional, al configurar los modelos de representación temática y narrativa a través de sus condicionamientos formales.

3.3.2.3. Determinar los niveles de la naturaleza temática de la realidad social y su reinterpretación en el audiovisual de ficción.

3.3.2.4. Analizar elementos de la construcción simbólica de la narrativa filmica contemporánea en el contexto colombiano.

3.3.2.5. Comprender mecanismos de representación filmica contrahegemónica llevadas a cabo en América Latina en periodos precedentes.

### 3.4. HIPÓTESIS

#### **3.4.1. Hipótesis general**

La atribución simbólica dada desde el cine a la realidad e identidad colombiana, es altamente representada en los mecanismos de ficción de la cinematografía nacional; admitiendo que los temas de mayor trascendencia corresponden a preocupaciones y reflexiones sociales actuales.

#### **3.4.1. Hipótesis Particulares**

3.4.1.1. El cine contemporáneo nacional toma como punto de partida los elementos de reflexión e inquietud de los diversos actores de un país heterogéneo y convulso, y los utiliza

de forma creativa en la construcción de discursos audiovisuales, donde se reflexiona sobre patrones de la realidad.

3.4.1.2. Las diversas categorías narrativas (identidad/realidad, violencia, narcotráfico y éxodo) aportan a la identificación del cine colombiano como representación de la realidad social nacional.

3.4.1.3. La estrategia de representación dominante en la cinematografía colombiana, esta dada en los mecanismos del estereotipo de personajes y situaciones marginales o descomposición social, fundamentalmente desde el narcotráfico y la violencia,

### 3.5. METODOLOGÍA

Para el desarrollo del presente proyecto se ha establecido un marco metodológico amplio, aplicando un *paradigma metodológico mixto*, (cualitativo – cuantitativo), un diseño de investigación basado en la “Teoría Fundamentada (Grounded Theory)” (Hernández Sampieri, Fernández Collado & Baptista Lucio, 1991, p.527), donde “se utiliza un procedimiento sistemático cualitativo para generar una teoría que explique en un nivel conceptual, una interacción o un área específica, aplicado a un contexto más concreto de naturaleza local” (Hernández Sampieri, Fernández Collado & Baptista Lucio, 1991, p.527), en este caso, aplicado al cine colombiano contemporáneo, relacionado con un contexto particular, donde se circunscriben a un ámbito determinado con riqueza interpretativa, que aporta nuevas visiones de un fenómeno, dado a través de la observación entre la relación textual de los filmes y su implicación contextual del entorno local, por medio del análisis de contenidos.

El planteamiento básico de este diseño es que “las proposiciones teóricas surgen de los datos obtenidos en la investigación más que de los estudios previos, es el procedimiento el que genera el entendimiento de un fenómeno” (1991). Por lo tanto, provee un sentido de comprensión sólido, va mas allá de los estudios previos y los marcos conceptuales preconcebidos, en la búsqueda de nuevas formas de comprender los procesos sociales. Es un diseño cualitativo que muestra rigor y dirección para los conjuntos de datos que evalúa. Igualmente se revisan los segmentos del corpus para analizar y generar resultados por comparación constante, categorías iniciales de significado, basadas en los datos recolectados (observación, anotaciones) (1991). Se aplica una codificación axial y se selecciona las categorías que se consideren más relevantes y las posiciona en el centro del proceso que se encuentra en exploración como fenómeno clave y establece relaciones con las otras categorías. En el caso de la presente investigación, se puede determinar que esta categoría central podría ser reconocida como: **los niveles de la identificación en el cine colombiano como representación de la realidad social nacional.**

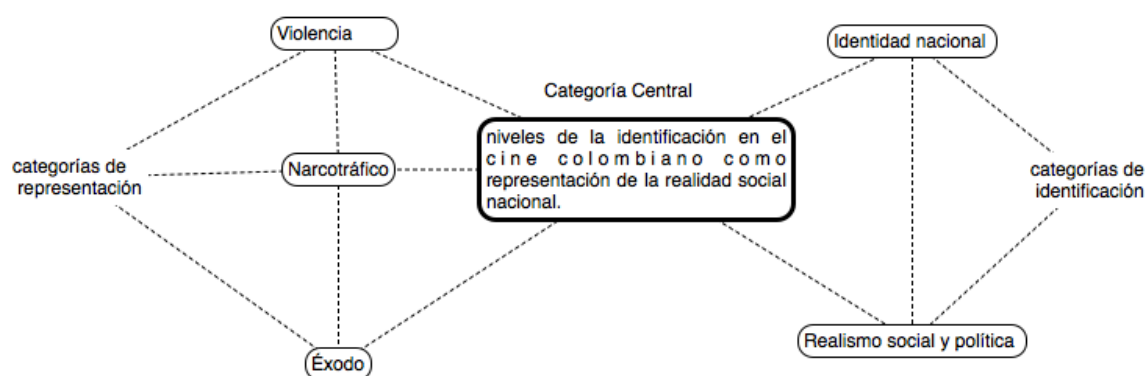


ILUSTRACIÓN 2. ESQUEMA TEORÍA FUNDAMENTADA DEL AUTOR ADAPTADO DE HERNÁNDEZ SAMPIERI, FERNÁNDEZ COLLADO & BAPTISTA LUCIO

Esta categoría central o fenómeno clave está en el centro del proceso, impulsa la investigación y ayuda a explicar el fenómeno, se relaciona de forma lógica con las demás

categorías que se manifestarán más adelante en este texto. Igualmente, se plantea un abordaje alternativo donde se tiene en cuenta la opción epistemológica y ontológica para afrontar el fenómeno cinematográfico.

En el marco epistemológico se sobrepone un modelo dialéctico, es decir, que se emplea una adquisición de experiencias a través del análisis cinematográfico, de diversos largometrajes de ficción colombianos estrenados en salas del periodo 2003-2013, a los cuales se les aplica un instrumento, que apoya al modelo cuantitativo para identificar unidades de significación, temas y patrones.

Por otra parte, el marco ontológico evalúa las variables más sobresalientes que conforman la complejidad temática, narrativa y discursiva del cine colombiano, considerando que cada uno de los sistemas estudiados interactúan y establecen una aproximación para el entendimiento del cine nacional actual.

Para el estudio de los filmes se aplica la metodología del análisis textual, que proporciona bases para la observación de las características temáticas, la observación del elemento espacio/tiempo y el componente narrativo en sí. Cada película posee condiciones especiales para ser analizadas, permitiendo hacer énfasis en los ejes: profilmico, espacio, tiempo, narrativa y tema, adecuado a las consideraciones y punto de vista del análisis, entendiendo el film como lo propone Aumont y Marie como un texto filmico como “unidad de discurso” (Aumont 1990, p. 100).

Igualmente, siguiendo a los mismo autores, se permite visualizar y reflexionar sobre los entornos temáticos que predominan en la construcción simbólica del cine colombiano, comprendiendo que “en todas las producciones significativa, no existe contenido que sea

independiente de la forma” diferenciando tres tipos de elementos en el análisis temático: “De que se habla?- (los temas), que se cuenta? (la fabula) – que se dice (el discurso)” (1990, p. 133 ), en este texto fundamentalmente se examinan los temas y el discurso integrado a lo narrativo.

Esta valoración temática permite la paradoja positivista del análisis de fenómenos sociales través de un instrumento de medición, que busca dar caracteres cuantificables a un fenómeno conceptual (por ejemplo la cantidad de violencia física en la representación cinematográfica), ejercicio que busca ‘objetividad’ en los parámetros subjetivos, aun así, y de acuerdo con Fernández y Baptista quienes manifiestan que: “se usan la recolección de datos para probar hipótesis, con base en la medición numérica y el análisis estadístico, para establecer patrones de comportamiento y probar teorías” (Sampieri, 2010), lo que Rodríguez reafirma diciendo: “Este método utiliza el cuestionario, inventarios y análisis demográficos que producen números, los cuales pueden ser analizados estadísticamente para verificar, aprobar o rechazar las relaciones entre las variables definidas” (Rodríguez 2010. p.34); de esta forma, esta investigación utiliza el cuestionario para dar valoración numérica a las variables de los temas tratado en las películas colombianas.

La muestra, de acuerdo al parámetro ontológico, no requiere de un carácter extensivo, sino más bien de carácter exclusivo, optando por la profundidad que predomina sobre la extensión. De esta forma, sin dejar de lado la totalidad de las películas del periodo establecido: 2003-2013 (un universo de 133 títulos estrenados en el decenio), a los cuales se les aplica el instrumento a una muestra de 95, correspondiente al 71.4%, dato que permite extrapolar y dar validez a la muestra como valor representativo de análisis, se realiza una observación sobre las condiciones temáticas de los títulos disponibles, es decir del macrocosmos, buscando relaciones ya sean hipostáticas, referentes directos a la trama,

situacionales en momentos determinados, o si estas temáticas son de presencia lateral a la trama general de la película o por el contrario no se presenta en ninguna medida. Luego se reduce la muestra a unos pocos títulos (análisis mesocósmico), a aquellas películas que se consideren puedan representar y aportar de manera positiva al tema tratado; finalmente se analiza una obra como modelo temático observando su relevancia y continuidad a través del análisis (microcósmico).

### **3.5.1. Objetividad**

Es evidente que al aplicar un método cualitativo, la objetividad de este estudio se dificulta para caracterizar las películas según los rasgos estudiados y según el instrumento de medición aplicado, pues “la objetividad se refiere al grado en que este instrumento es permeable a las influencias de los sesgos y tendencias del investigador que lo administra, califica e interpreta” (1991). Igualmente, al ser un fenómeno que puede considerarse aún en proceso, la falta de distancia histórica dificulta la objetividad de la observación.

Igualmente, para la observación de todas las cintas de la muestra fue requerido una cantidad de días no determinado, lo que modificaba el carácter y temperamento del observador, generando desviaciones condicionadas a particularidades del investigador.

### **3.5.2. Fuentes**

Como se ha manifestado con anterioridad, esta investigación de carácter cualitativo cuya principal fuente de información corresponde a las películas de largometraje de ficción colombiano estrenadas entre los años 2003 a 2013, a las cuales se les realizará la correspondiente visualización, aplicación del instrumento de medición para su posterior análisis.

### 3.5.3. Instrumentos

Se presentan dos instrumentos de aproximación de medición de valores subjetivos, los cuales permiten comprender los fenómenos y su nivel de representación en las películas observadas. En primer lugar se tiene: **Escala de categorías narrativas en películas colombianas**, correspondiente al instrumento utilizado por el investigador en cada película observada y sobre el cual se ha realizado la valoración de cada categoría narrativa propuesta.

El segundo instrumento corresponde a: **Escalas de valoración narrativa**, el cual compete a la significación que poseen los valores adjudicados en cada unidad temática, lo que permite comprender las gráficas, el análisis e interpretación de resultados.

Para el análisis de filmes colombianos, como se ha mencionado anteriormente, se tuvo en cuenta el universo total de 133 películas colombianas estrenadas entre los años 2003 y 2013. De este corpus, se realizó el análisis sobre 95 películas que fueron visualizadas en pantalla de ordenador o en televisores con reproductores de DVD, haciéndose lo posible por no realizar ninguna detención o corte y analizar cada filme en momentos independientes, al tiempo que se observaban las categorías: Violencia, Narcotráfico, Éxodo, Realismo/Identidad. Se aplicaron los parámetros de medición, buscando obtener los datos objetivos frente a las características a evaluar. Para ello se establecieron 5 niveles de valoración de cada categoría que permitieron facilitar su medición y posterior análisis de datos.

Estas categorías temáticas están determinadas por el autor de este texto a partir de un proceso no sistemático de observación de filmes colombianos, comprometiendo mecanismos empíricos, que Hume plantea como medio para acercarse al entendimiento, donde sólo se elabora un conocimiento después de haber estado en contacto con la realidad sensible. Desde esta perspectiva, la constante revisión crítica de filmes, la lectura sobre cine colombiano, y el



diálogo con teóricos y cineastas, han permitido la aproximación a los elementos narrativos seleccionados, aunado a la reflexión permanente del entorno socio político nacional.

### 3.5.3.1. Instrumento “Escala de categorías narrativas en películas colombianas”

#### **Escala de categorías narrativas en películas colombianas**

Nombre de la película a analizar: \_\_\_\_\_

Fecha de valoración de la película: \_\_\_\_\_

#### **Categorías Narrativas:**

*Narcotráfico:* Tráfico y consumo de drogas.

*Éxodo:* Desplazamiento forzado.

*Violencia:* Violencia física ejercida sobre personas o animales.

*Identidad:* Nacionalismo, regionalismo, patrimonio cultural.

*Realismo:* Nivel de semejanza o sensación de realismo del entorno, parece ser a ser tomada de la realidad.

Cada película será analizada desde las 5 categorías narrativas propuestas.

Cada categoría contiene opciones para seleccionar una de ellas de acuerdo a las características o comportamientos presentes en la película analizada.

A cada categoría se le debe anexar una anotación que indique el motivo de la elección de ese valor, ya sea con ejemplos o con descripciones breves o alguna explicación.

#### **Narcotráfico: Venta, distribución o consumo de drogas ilícitas.**

5: La película es sobre narcotráfico o evidencia claramente el tráfico o consumo de droga en su trama principal.

4: Está presente en la subtrama o tiene una relevancia en los personajes principales (protagonistas y antagonistas).

3: Se evidencia la presencia del consumo o tráfico, de forma lateral. Presente en algún personaje secundario y que no influya la trama principal.

2: Se hacen alusiones o se habla de alguien, o se intuye que hay alguien vinculado con venta o consumo de drogas.

1: No se habla ni se hace mención al tema de drogas en toda la película.

Valor:

Anotación:

### **Violencia.**

5: Muerte violenta, presencia de cadáveres por armas o golpes, acción violenta extrema: pelea sangrienta, mutilaciones, tiroteos.

4: Angustia, tensión, dominación a través de la violencia física o ejercida a través de las armas. Violencia física de mayor intensidad e impacto.

3: Se ve lucha o golpes de baja intensidad: un puño, cachetada, golpes, etc.

2: Indicios de violencia, efectos de violencia ejercida pero no se ve la acción: manchas de sangre, hematomas o morados, muebles rotos, etc.

1: No hay violencia.

Valor:

Anotación:

### **Éxodo–Desplazamiento**

5: La trama principal es sobre desplazamiento forzoso, inducido por actores sociales, políticos, delincuencia etc.

4: Desplazamiento de los protagonistas por decisión de los individuos debido a las circunstancias propias de la historia, son importantes en la trama pero no es eje fundamental.  
Ej: María llena eres de gracia

3: Presencia de desplazamiento o participación de desplazados en las subtramas.

2: Se hace alusión al desplazamiento pero no se ve, no afecta la trama principal de la película.

1: No hay referencia a ningún tipo de desplazamiento por presión ejercida o huida.

Valor:

Anotación:

**Realismo:** Nivel de semejanza o sensación de realismo del entorno, parece ser a ser tomada de la realidad

4: La totalidad de la película evidencia patrones estéticos que corresponden al realismo documental o televisión en directo, ya sea por personajes o por la estética general de la película. (Ej. La sociedad del semáforo, la vendedora de rosas)

3. Tiene elementos o valores estéticos que tienen semejanza al realismo documental o televisivo, pero no la totalidad de la película.

2: Películas con tratamiento y puesta en escena cinematográfico. se evidencia el tratamiento de la iluminación, preparación del planos, etc.

1: No se evidencia nivel de realismo en la forma fílmica desde lo estético (puesta en escena) (Ej. Avatar, Hotel Budapest).

Valor:

Anotación:

### **Identidad . nacionalismo, regionalismo . patrimonio.**

5: Películas que exalten memoria histórica, o valores nacionales o regionales o de patrimonio como eje fundamental de la trama. (Ej. Roa o Delirio)

4: Películas donde se hace evidente la intención de mostrar los lugares o actividades con interés patrimonial o histórico (costumbres regionales, edificios emblemáticos, monumentos, música, baile, etc.)

3: Películas cuya trama haga alusión a los elementos de identidad nacional o regional, que genere algún reconocimiento espacial (del lugar) sin ser fundamental para la trama. (o presencia de música de reconocimiento nacional o regional intra o extradiegética)

2: Se mencionan los elementos patrimoniales, históricos o de identidad pero no son evidentes ni visibles.

1: No hay referentes que aludan a elementos de identidad, ni nacional ni regional ni patrimonial. (películas que puedan ser realizadas en cualquier lugar del mundo)

Valor:

Anotación:

### 3.5.3.2. Instrumento “Escala de valoración narrativa”

#### Escalas de valoración narrativa

##### **Narcotráfico**

##### **Violencia**

##### **Éxodo**

##### **Nivel de realismo / Identidad**

#### **Violencia. Violencia física ejercida sobre personas o animales**

**5: Violencia extrema:** muerte violenta, presencia de cadáveres por armas o golpes, acción violenta extrema: pelea sangrienta, mutilaciones, tiroteos.

**4: Alta:** Angustia, tensión, dominación a través de la violencia física o ejercida mediante las armas. Violencia física de mayor intensidad e impacto.

**3: Media:** Se ve lucha o golpes de baja intensidad: un puño, cachetada, golpes, etc.

**2: Baja:** Indicios de violencia, efectos de violencia ejercida pero no se ve la acción: manchas de sangre, hematomas, muebles rotos, etc.

**1: No hay violencia: (NV)** No hay situaciones de violencia física.

#### **Narcotráfico: Venta, distribución o consumo de drogas ilícitas.**

**5: Hipostática:** La película es sobre narcotráfico o evidencia claramente el tráfico o consumo de droga en su trama principal.

**4: Referente a la trama:** Esté presente en la subtrama o tiene una relevancia en los personajes principales (protagonistas y antagonistas).

**3: Situacional:** Se evidencia la presencia del consumo o tráfico, presente en algún personaje secundario y que no influya la trama principal.

**2: Lateral:** Se hacen alusiones o se habla de alguien, o se intuye que hay alguien vinculado con venta o consumo de drogas.

**1: No Narcotráfico:** No se habla ni se hace mención al tema de drogas en toda la película.

**Éxodo–Desplazamiento: cambio de lugar de residencia o hábitat como consecuencia a agentes externos.**

**5: Hipostática:** La trama principal es sobre desplazamiento forzoso, inducido por actores sociales, políticos, delincuencia, etc.

**4: Referente a la trama:** Desplazamiento de los protagonistas por decisión de los individuos debido a las circunstancias propias de la historia.

**3: Situacional:** Presencia de desplazamiento o participación de desplazados en las subtramas o en situaciones específicas.

**2: Lateral:** Se hace alusión al desplazamiento pero no se ve, no afecta la trama de la película.

**1: No Éxodo:** No hay referencia a ningún tipo de desplazamiento por presión ejercida o huida.

### **Identidad. Nacionalismo, regionalismo. Patrimonio.**

**5: Hipostática:** Películas que exalten memoria histórica, o valores nacionales o regionales o de patrimonio como eje fundamental de la trama. (Ej. “Roa” o “Delirio”).

**4: Referente a la trama:** Películas donde se hace evidente la intención de mostrar los lugares o actividades con interés patrimonial o histórico (costumbres regionales, edificios emblemáticos, monumentos, música, baile, etc.).

**3: Situacional:** Películas cuya trama haga alusión a los elementos de identidad nacional o regional, que genere algún reconocimiento espacial (del lugar) sin ser fundamental para la trama (o presencia de música de reconocimiento nacional o regional intra o extradiegética), que se presenta en situaciones específicas.

**2: Lateral:** Se mencionan los elementos patrimoniales, históricos o de identidad pero no son evidentes ni visibles.

**1: No identidad:** No hay referentes que aludan a elementos de identidad, ni nacional ni regional ni patrimonial (películas que puedan ser realizadas en cualquier lugar del mundo).

### **Nivel de realismo (dimensión estética)**

3: La totalidad de la película evidencia patrones que corresponden al realismo documental, ya sea por personajes o por la estética general de la película. (Ej: “La sirga”, “Sociedad del semáforo”, “La vendedora de rosas”).

2: Películas con tratamiento y puesta en escena cinematográfico. Se evidencia lo posee, el tratamiento de la iluminación, preparación del plano.

1: No se evidencia ningún nivel de realismo en la forma fílmica desde lo estético (puesta en escena). (Ej: “Avatar”, “Hotel Budapest”).

Nota. Para los resultados se han integrado realismo e identidad nacional como una única categoría.

### 3.6. FILMOGRAFIA ANALIZADA.

Filmografía a la cual se le aplicaron los instrumentos

Titulo	Director	Año de Estreno	Productor
El carro	Luis Orjuela	2003	Dago García
Hábitos sucios	Carlos Palau	2003	Carlos Palau
La primera noche	Luis Alberto Restrepo	2003	Luis Alberto Restrepo
María llena eres de gracia	Joshua Marston	2004	Paul Mezey
Malamor	Jorge Echeverry	2004	Jorge Echeverry
El rey	Antonio Dorado	2004	Jairo Alberto Dorado
Colombianos un acto de fe	Carlos Fernández de Soto	2004	Carlos Fernández de Soto
La esquina	Raúl García	2004	Dago García
Perder es cuestión de método	Sergio Cabrera	2005	Gerardo Herrero
La sombra del caminante	Ciro Guerra	2005	Cristina Gallego
Rosario Tijeras	Emilio Mallé	2005	Matthias Ehrenberg
Sin amparo	Jaime Osorio	2005	Jaime Osorio Gómez
Sumas y restas	Víctor Gaviria	2005	Fernando Mejía
La historia del baúl rosado	Libia Stella Gómez	2005	Federico Duran
	Dago García y Juan C. Vásquez	2005	Dago García
Mi abuelo, mi papá y yo	Vásquez	2005	Dago García
Soñar no cuesta nada	Rodrigo Triana	2006	Clara María Ochoa
Karmma	Orlando Pardo	2006	Orlando Pardo
El colombiano dream	Felipe Aljure	2006	Felipe Aljure
Cuando rompen las olas	Riccardo Gabrielli	2006	Ricardo Gabrielli
Al final del espectro	Juan Felipe Orozco	2006	Juan Felipe Orozco
Dios los junta y ellos se separan	Harold Trompetero	2006	Orlando Jiménez
	Darío Armando García / Juan Carlos Vásquez	2006	Darío Armando García
Cartas del gordo	Carlos Vásquez	2006	Darío Armando García
Bluff	Felipe Martínez	2007	Alessandro Angulo
Satanás	Andi Baiz	2007	Rodrigo Guerrero
Esto huele mal	Jorge Alf Triana	2007	Clara María Ochoa
Buscando a Miguel	Juan Fischer	2007	Erwin Goggel
Apocalipsur	Javier Mejía	2007	Albeiro Giraldo
El sueño del paraíso	Carlos Palau	2007	Claudia Cossio

La ministra inmoral	Celmira Zuluaga	2007	Celmira Zuluaga
Muertos de susto	Harold Trompetero	2007	Dago García
Paraíso Travel	Simón Brand	2008	Santiago Díaz
Entre sábanas	Gustavo Nieto Roa	2008	Gustavo Nieto Roa
Perro come perro	Carlos Moreno	2008	Diego Fernando Ramírez
El ángel del acordeón	María Camila Lizarazo	2008	Clara María Ochoa
Yo soy otro	Oscar Campo	2008	Oscar Ocampo
La milagrosa	Rafa Lara	2008	Rodrigo Guerrero
	Antonio Dorado y Robinson		
Te amo, Ana Elisa	Díaz	2008	Adriana Arango
Los actores del conflicto	Lisandro Duque	2008	Lisandro Duque
Nochebuena	Camila Loboguerrero	2008	Rodrigo Guerrero
Helena	Jaime César Espinosa	2008	Jaime Cesar Espinosa
Ni te cases ni te embarques	Ricardo Coral	2008	Dago García
Riverside	Harold Trompetero	2009	Harold Trompetero
El arriero	Guillermo Calle	2009	Julián Giraldo
Los viajes del viento	Ciro Guerra	2009	Diana Bustamante
El cielo	Alessandro Basile	2009	Salvatore Basile
Amar a morir	Fernando Lebrija	2009	Fernando Lebrija
La sangre y la lluvia	Jorge Navas	2009	Victoria Idrobo
Pecados de mi padre	Nicolás Entel	2009	Nicolás Entel
In Fraganti	Juan Camilo Pinzón	2009	Juan Camilo Pinzón
El Vuelco del Cangrejo	Oscar Ruíz Navia	2010	Diana Bustamante
Chance	Abner Benaim	2010	Abner Benaim
Del Amor y Otros Demonios	Hilda Hidalgo	2010	Hilda Hidalgo
Contracorriente	Javier Fuentes León	2010	Javier Funetes-León
Retratos en un Mar de			
Mentiras	Carlos Gaviria	2010	Erwin Goggel
García	José Luís Rugeles	2010	Federico Durán
Sin Tetas no hay Paraíso	Gustavo Bolívar	2010	Gustavo Bolívar
La Sociedad del Semáforo	Rubén Mendoza	2010	Daniel García Díaz
Rabia	Sebastián Cordero	2010	Rodrigo Guerrero
El Paseo	Harold Trompetero	2010	Dago García
El Jefe	Jaime Escallón Buraglia	2011	Federico Mejía
Los colores de la montaña	Carlos César Arbeláez	2011	Juan Pablo Tamayo
Lecciones para un beso	Juan Pablo Bustamante	2011	Carlos Bustamante Restrepo
En coma	Juan David Restrepo	2011	Diego Fernando Ramírez
Karen Lloro en un bus	Gabriel Rojas Vera	2011	Alejandro Prieto Prieto
Locos	Harold Trompetero	2011	Harold Trompetero
Cuarenta	Carlos Fernández de Soto	2011	Ximena Sotomayor
Todos tus muertos	Carlos Moreno	2011	Carlos Moreno
Saluda al diablo de mi parte	Juan Felipe Orozco	2011	Carlos Esteban Orozco
Pequeñas voces	Jairo Carrillo y Oscar Andrade	2011	Oscar Andrade
Poker	Juan Sebastián Valencia	2011	Natalia Agudelo Campillo
El Páramo	Jaime Osorio Márquez	2011	Federico Duran
Silencio en el paraíso	Colbert García	2011	Colbert García
Mamá tómate la sopa	Mario Ribero Ferreira	2011	Federico Mejía
El escritor de telenovelas	Felipe Dothée	2011	Dago García
La cara oculta	Andi Baiz	2012	Cristian Conti
Porfirio	Alejandro Landes	2012	Alejandro Landes

180 segundos	Alexander Giraldo	2012	Diego Fernando Ramírez
Gordo, calvo y bajito	Carlos Osuna	2012	Juan Mauricio Ruiz
Mi gente linda, mi gente bella	Harold Trompetero	2012	Alexander Montoya
Sanandresito	Alessandro Angulo	2012	Alessandro Angulo
Sofía y el terco	Andrés Burgos	2012	Cristina Villar
Chocó	Jhonny Hendrix Hinestroza	2012	Maritza Rincón
La lectora	Riccardo Gabrielli	2012	Ricardo Gabrielli
La sirga	William Vega	2012	Diana Bustamante
El cartel de los sapos	Carlos Moreno	2012	Juan Carlos Caicedo Rassi
La Playa D.C.	Juan Andrés Arango	2012	Jorge Andrés Botero
	Ana Sofía Osorio y Diego		
Sin Palabras	Fernando Bustamante	2012	Simón Beltrán Echeverry
Apatía, una película de			
carretera	Arturo Ortega	2012	Arturo Almanza
El paseo 2	Harold Trompetero	2012	Harold Trompetero
Lo azul del cielo	Juan Alfredo Uribe	2013	Juan Uribe
Roa	Andi Baiz	2013	Michel Rubén
El Control	Felipe Dothee	2013	Felipe Dothee
De Rolling por Colombia	Harold Trompetero	2013	Harold Trompetero
Cazando Luciérnagas	Roberto Flores Prieto	2013	Roberto Flores Prieto
El Paseo 3	Juan Camilo Pinzón	2013	Juan Camilo Pinzón



## **4. RESULTADO DE LA INVESTIGACION**

### **4.1. ANALISIS E INTERPRETACION DE RESULTADOS**

#### **4.1.1. Descripción y análisis de contexto**

La Ley 814 del 2003 o Ley de Cine está jugando un papel preponderante en el estímulo al cine nacional. La política cinematográfica se basa en el reconocimiento “Que el cine constituye una expresión cultural generadora de identidad social representativa, a la vez de una industria de especiales características económicas[...]y constituyen una categoría de bienes del patrimonio cultural” (“Decreto 358 de 2000, por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 y se dictan normas sobre cinematografía nacional”). Esta Ley de Cine, promulgada en el 2003, fue posterior y consecuencia directa de la Ley de Cultura de 1997, lo que implicó un reordenamiento en los mecanismos estatales para la promoción del cine nacional. Por dicha razón fundamental, este documento se centra en la década del 2003 al 2013, aproximando un análisis de la implicación de la Ley de Cine en el desarrollo del audiovisual nacional.

En esta década, cuando se han estrenado un total de 133 filmes de ficción colombianos en salas de exhibición, en las que se han presentado variedad de temáticas, géneros, formas narrativas, estéticas, etc., lo cual será el objeto de análisis en la continuidad de este documento. Para realizar las reflexiones sobre estos años, se ha decidido llevar a cabo un modelo de análisis que estudia los filmes desde sus características temáticas, revisando fundamentalmente los ejes: profilmico, espacio/tiempo, tema y narrativa, que permiten hacer un acercamiento sobre los entornos temáticos que predominan en la construcción del cine nacional contemporáneo.

Con esta base se establece un instrumento de análisis que se aplica a la mayoría de las películas del periodo (95 películas analizadas), en las que se buscan relaciones entre los

temas referidos que permiten establecer cuatro categorías temáticas de mayor representatividad: Violencia, Narcotráfico, Éxodo e Identidad/Realismo, categorías que serán interpretadas en este capítulo. Luego de la observación macrocósmica, es decir la mayoría de las películas del periodo, la muestra será reducida a una fracción para realizar un análisis mesocósmico donde se relacionan cintas que servirán para correlacionarlos con los demás elementos del universo filmico; y finalmente un análisis microcósmico de una película desde la coyuntura temática que posibilita generar un marco global de comprensión al conjunto de la cinematografía actual.

Este capítulo se halla estructurado en tres núcleos esenciales, los cuales se consideran el eje fundamental de esta investigación: por un lado se realiza un epígrafe sobre la contextualización temática y reflexión acerca de los cuestionamientos fundamentales de esta tesis: Violencia, Narcotráfico, Éxodo e Identidad/Realismo en el cine colombiano y su relación con el entorno socio-político actual; un segundo conjunto donde se analiza cada uno de los conceptos estudiados, con las respectivas aproximaciones a las películas del periodo determinado y sus precedentes históricos, desde la argumentación macrocósmica, mesocósmica y microcósmica, donde se presentan resultados de cada uno de los temas; y finalmente se revisa las intenciones y posibilidades de industrialización de la práctica cinematográfica en el país y lo que esto puede significar.

#### **4.1.2. Aspectos estético, narrativo e incidencia social.**

El desarrollo del siguiente apartado es fundamental para la presente tesis doctoral: por un lado, es necesaria la comprensión de asumir con claridad el contexto, donde se propone un análisis de diversos aspectos estético-narrativos del cine de ficción colombiano actual; y de otra parte se busca establecer un panorama amplio de estudio sobre las películas estrenadas

en salas de cine y registradas como películas colombianas ante el Ministerio de Cultura – entre los años 2003 y 2013–, llegando a un total de 133 películas, que en gran medida proponen espacios de reflexión sobre condiciones sociales apremiantes.

Durante la fase de implementación del DEA (Diplomatura de Estudios Avanzados) del doctorado, se analizaron películas colombianas y su aplicación tecnológica entre Fotoquímico vs. Digital, que permiten generar un diálogo frente a las cualidades estéticas y narrativas de acuerdo al soporte de producción, el cual ayuda a constituir las formas de narración cinematográfica actual. Este estudio previo sirvió de base empírica, para establecer las principales temáticas narrativas del cine en Colombia. Simultáneamente, el trato personal con varios realizadores ayudó a comprender sus inquietudes frente a problemáticas de índole social y su modo de abordarlas; asimismo, la observación como espectador de la mayoría de los filmes colombianos en cartelera han permitido establecer unos ejes temáticos, donde se busca reflexionar sobre los asuntos de mayor complejidad en la realidad colombiana.

De esta forma, se determinaron las categorías narrativas - temáticas a ser evaluadas en el panorama del cine colombiano actual, por lo que no todas las cintas son asumidas dentro de estas categorías y que en algunos casos se entrecruzan temáticas –como evidentemente sucede con el Narcotráfico y Violencia o Éxodo y Realidad política y social–, comprendiendo que estas hibridaciones son coherentes con el entorno social y con las posibilidades narrativas del cine contemporáneo, que pone en entredicho los dogmatismos de los géneros literarios y cinematográficos. En consecuencia, se han establecido cuatro categorías narrativas que fueron analizadas en cada una de las películas observadas:

1. Violencia. “¿Estamos atrapados por un movimiento de naturalización de la violencia alentada por la guerra de las imágenes? ¿Estamos condenados a dar vueltas al rededor de una

violencia que se pretende cada vez más natural y que ya no se presenta como una experiencia?” (Mongin, 1998, p. 115). Colombia, según el Banco Mundial, ha estado históricamente entre los 10 países con mayor índice de homicidios intencionales<sup>11</sup> (Banco Mundial, 2016) lo que implica un verdadera tragedia nacional, pero a su vez involucra niveles de anestesia social frente al delito; la violencia indisoluble de los conflictos sociales más apremiantes, donde en la cultura de narcotraficantes “responde a una gran motivación: el ascenso y reconocimiento social de los narcotraficantes, pero también el valor irrefutable de la violencia, que preside como medio soberano ese ascenso social” (La Rotta, 2013).

En este punto, la violencia es representada en una importante cantidad de filmes colombianos, tanto desde los extremos snuff rodados por los paramilitares (extrema derecha) —como parte de su entrenamiento— o ataques guerrilleros (extrema izquierda) a poblaciones o estaciones de policía, videos que no están tenidos en cuenta en este estudio, hasta acciones de violencia de menor intensidad del cotidiano en entornos urbanos. Aún así, algunos autores proponen otras miradas al conflicto colombiano:

En lugar de ver a Colombia como una tierra victimizada por guerrillas, paramilitares, narcotraficantes, criminales, violadores de derechos humanos y una abundancia de violencia y la corrupción, vemos, en muchos sectores de la sociedad y varias regiones del país, un gran número de personas que buscan caminos para poner fin a la

---

<sup>11</sup> Los homicidios intencionales son cálculos de homicidios ilegales cometidos en forma intencional como resultado de conflictos internos, violencia interpersonal, conflictos violentos por la tierra o sus recursos, violencia entre pandillas por el territorio o el control y asesinatos y violencia que atenta contra la integridad física por parte de grupos armados. El homicidio intencional no incluye todos los asesinatos intencionales; la diferencia suele encontrarse en la organización del asesinato. Por lo general, las personas o grupos pequeños cometen homicidios, mientras que el asesinato en conflictos armados suele ser cometido por grupos organizados de varios cientos de miembros y por ende, se excluye.

violencia, abordar sus causas y promulgar mecanismos para la resolución no violenta del conflicto” (Bouvier 2009, p. 415<sup>12</sup>).

Donde el conflicto armado colombiano se ha caracterizado por ser una “guerra irregular o de guerrillas, la cual es una expresión de la asimetría entre los Estados y los rebeldes: aunque los rebeldes tienen la capacidad militar para desafiar al Estado, carecen de la capacidad para confrontarlo de una manera directa y frontal” (Kalyvas 2009, p. 198).

2. Narcotráfico. El narcotráfico ha tenido influencia directa sobre la vida política, social y económica del país, igualmente es motor determinante en el conflicto armado interno. El tráfico de psicoactivos involucra todas las esferas de la sociedad colombiana y hasta el 2004 “las organizaciones colombianas de las drogas cultivan más de 70 por ciento de la coca del mundo y refinan, en términos generales, 90 por ciento de la cocaína del mercado internacional”, (Usinfo, 2015) tentando personajes de la vida pública como políticos, industriales, deportistas que ambicionan el dinero y el poder, hasta personajes anónimos de carne y hueso, quienes ante la ingenuidad y frente a una sociedad que lleva hasta los extremos a los individuos en su necesidad de bienestar, están dispuestos a sobrepasar sus propios principios morales y éticos. Este sobrepasar de los límites y el incesante poder adquirido en los entornos políticos y económicos –y principalmente en la receptividad de la sociedad– contribuyó a la deformación perceptual frente al narcotraficante, llevando a la consolidación de los “carteles de la droga” ante la mirada cómplice de la mayoría de los círculos institucionales del país. Posteriormente, la máscara es destapada y se revela el horror de la guerra y el sicariato,

---

<sup>12</sup> Traducción del autor. Instead of seeing colombia as a land victimized by guerrillas, paramilitaries, drug traffickers, criminal, and human rights violators and rife whit violence and corruption, we see, en very sector of society and very region of the country, large numbers of people seeking ways to end the violence, adress its causes, and enact mechanisms for the nonviolent resolution of conflict.

Con una de las tasas de homicidio más altas en el mundo, el Estado colombiano está lejos de cumplir su función más básica: garantizar el derecho a la seguridad personal[...] Algunas instituciones estatales tan importantes como la Policía y el poder judicial, son extremadamente débiles para enfrentar la inmensa oleada de criminalidad traída por el narcotráfico” (Bejarano & Pizarro, 2010, p. 384).

Este universo distópico ha causado interés en la representación narrativa colombiana, desde infinidad de novelas y películas que agotan –hasta el hastío–, un modelo que explota la dicotomía entre la barbarie como medio de vida y el poder que ofrece el dinero.

3. Éxodo o desplazamiento forzado. El exilio producido por el desplazamiento forzado como resultado de los excesos criminales, impulsado por los grupos armados indistintamente si estos corresponden a la extrema –tanto derecha como izquierda– y a la violencia ejercida sobre los individuos.

De acuerdo al Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados-ACNUR, Colombia continúa enfrentando las consecuencias de 50 años de conflicto armado interno, debido a la presencia de grupos armados ilegales, tráfico de drogas, minas antipersonas y disputas por el control del territorio. Como resultado, la población civil se enfrenta al reclutamiento forzado de niños, control de comunidades, amenazas y asesinatos selectivos, al igual que violencia sexual. Desde 1997 al 1 de diciembre de 2013 han sido registradas oficialmente 5'185.406 personas desplazadas internas” (ACNUR, 2013).

Esta tragedia ha contado con la complicidad silenciosa de los medios de comunicación, haciendo de este desastre y vergüenza nacional un punto de olvido, donde el cine permite hacer un reconocimiento de las víctimas; en cierta forma, rescatándolos del olvido y la muerte y permite su presencia en el espacio de la memoria. Es necesario resaltar que a pesar

de lo largo del conflicto, el fenómeno del desplazamiento ha estado centrado en comunidades anónimas, en regiones y zonas apartadas de los grandes centros urbanos, con desplazamiento de personas con escasas posibilidades de inserción productiva en los lugares de acogida. Esta fatalidad es presentada fundamentalmente desde el documental, lo cual constituye un marco de referencia fundamental para el reconocimiento del conflicto en Colombia.

4. Realidad política y social/ Identidad nacional - Nacionalismo. El primer uso instintivo del cine fue captar la realidad tal y como ocurría frente al prodigioso invento, pero pronto sucumbió ante el espectáculo de la ficción, la cual ha seguido requiriendo del contexto de la realidad, como bien André Bazin expresó: “Lo que gusta al público en el género fantástico cinematográfico es sin duda su realismo; es decir, la contradicción entre la objetividad irrecusable de la imagen cinematográfica y el carácter increíble del suceso” (Bazin, 1966), donde se plantea la dicotomía entre la realidad en el cine y el realismo cinematográfico. En la cual la “realidad en el cine es determinada por la recreación de situaciones, escenarios y personajes referidos a la realidad real [...] y el realismo se refiere a los medios técnicos que tiene el cine para crear la ilusión de realidad con la reproducción exacta de la imagen” (Osorio, 2010).

Igualmente, es viable asumir que se pueden establecer diversos grados de realidad de acuerdo al acercamiento que se haga de ella y su forma de entenderla, discriminada por grado de fidelidad que se tenga de la realidad real, diferenciando el código narrativo y lo que se quiere decir al afectar claramente la forma de contar o narrar. Esta expresión realista es vital en el cine colombiano, que “aprendió la lección del neorrealismo y el cine se sintonizó con las ideas e intenciones del subcontinente” (2010), acercando las películas a la identificación de los entornos cotidianos, las problemáticas del común de la gente y la aproximación urbana a los entornos geográficos reconocibles.

Esa afinidad se establece como recurso catártico, que permita la comprensión de fenómenos sociales que se nos presentan como aislados, y de “darle sentido a esa violencia” (Zuluaga, 1998).

La necesidad e interés de realizar dicho tipo de acercamientos al conjunto de películas de este período particular, entre otras cosas, busca pensar que Colombia a través del cine, permite, conectar la intersubjetividad y los imaginarios sociales por medio de distintos ángulos temáticos. El análisis cinematográfico y su desglose de formas y estructuras hace posible realizar un ejercicio reflexivo que va entre la figuración simbólica propia de la realidad social y las acciones prácticas y comunicativas. Con ello se procura apoyar los estudios generales sobre la cinematografía latinoamericana y especialmente la colombiana, lo mismo que aportar al escaso corpus teórico disponible sobre las reflexiones que genera el cine acerca de los entornos culturales, sociales y económicos que generan este fenómeno en Colombia; buscando, igualmente, comprender y analizar el fenómeno fílmico.

En este proceso se establecieron las mismas películas como fuentes primarias de información, aún así, se ha recurrido a diversos medios de consulta que han abarcado los temas involucrados.

Para aproximar este capítulo crítico, se adoptó el recurso metodológico del análisis fílmico, donde el universo de expresión permite vislumbrar significados que son confrontados con las interpretaciones, exponiendo un entorno de comprensión, que a través de los aportes de otras disciplinas contextualizan y amplían el sentido de interpretación sobre lo fílmico. Este análisis apunta un cuestionamiento axiológico de la sociedad colombiana.



Se desarrolló un modelo sistemático en el que se revisan los segmentos del corpus para analizar y generar categorías iniciales (Hernández Sampieri et al., 1991). Se aplicó una codificación axial y se seleccionaron las categorías más relevantes (Identidad) y se posicionó en el centro del proceso como fenómeno clave y se establecieron relaciones con las otras categorías. (Narcotráfico-Violencia-Éxodo). En el caso de la presente investigación es viable determinar que esta categoría central de Identidad podrá ser reconocida como: **los niveles de la identificación en el cine colombiano como representación de la realidad social nacional**. Para este fin se aplicó el análisis textual, que proporciona bases para la observación de las características temáticas. Cada película posee condiciones especiales para ser analizadas, permitiendo hacer énfasis en los ejes: profilmico, espacio/tiempo, narrativa y tema, adecuado a las consideraciones y punto de vista del análisis; consecuentemente se permite visualizar y reflexionar sobre los entornos temáticos que predominan en la construcción simbólica del cine colombiano actual.

En su momento, la realizadora colombiana Camila Loboguerrero, tratando de identificar dificultades en los elementos narrativos de la cinematografía colombiana, encuentra que la literatura latinoamericana:

Es muy descriptiva, menos dramática, con menos unidad de acción, de tiempo y lugar y mucho más panorámica de las cosas. Pienso particularmente en Puig, pienso en Donoso, en Jorge Amado, en ‘Cien años de soledad’. Son panorámicas totales en la vida de un pueblo, novelas que finalizan con los personajes planteados al principio pero en donde hay una serie de personajes que se van quedando muertos a lo largo del camino y que carecen de importancia[...]yo no enjuiciaría muy rápidamente esta tendencia. Sin que yo pretenda justificar mis errores o los de mis contemporáneos,

pienso que el intento de buscar otra narración cinematográfica es válido y nada desdeñable (Restrepo, 1991).

Es evidente en la historia del cine colombiano la preeminencia de la palabra sobre la imagen, donde esta solo actúa de puente, como la armadura que soporta la tradición retórica, alimentada por una dilatada tradición oral y un peso manifiesto de la literatura en detrimento de la escasa representación visual, al generar historias cargadas de diálogos y falta de imaginación en la representación visual.

El incuestionable valor que se le da a la tradición literaria, también ha influido en la producción cinematográfica, y es más que lógico el que se busque en las novelas clásicas un apoyo que confiere dignidad y relevancia cultural a nuestros largometrajes. Quizá la obra insigne del romanticismo colombiano “María”, del escritor vallecaucano Jorge Isaacs, sea la novela literaria con mayor cantidad de adaptaciones en Latinoamérica, iniciando con la versión fundacional del cine argumental latinoamericano, dirigida por el Mexicano Rafael Bermúdez Zatarain en 1918, la cual no tubo el impacto económico esperado por el realizador, quien vio muy menguadas sus finanzas y lo obligo a regresar a sus labores de periodista. (Álzate Vargas 2009)

Una versión colombiana, de Máximo Calvo en 1922, hasta una última versión en el 2011 del director-actor mexicano Fernando Allende, quien había protagonizado una versión anterior 40 años atrás, 1972, dirigida por el chileno Tito Davison en tierras colombianas. Previamente, en 1965, el pintor colombiano Enrique Grau realizó una versión de vanguardia sobre la misma novela. En este panorama de Literatura y Cine, la publicación “*Cuadernos de Cine Colombiano*” de la Cinemateca Distrital de Bogotá ha presentado varios números dedicados exclusivamente al tema y su influencia en el cine Colombiano, dando posturas críticas a la innegable presencia del Novel de Literatura Gabriel García Márquez, quien durante toda su

vida estuvo vinculado a la crítica, la escritura, la adaptación, la realización, la formación y un largo etcétera de actividad cinematográfica (Bernal 2012).

El intento de estructurar una noción de “cinematografía colombiana” incluye directamente parámetros de exclusión tanto en la presente investigación como en los trabajos de otros investigadores. Esto se genera fundamentalmente por las diversas ópticas ideológicas o necesidades estructurales de los entornos investigativos.

Es así que el cine visto como resistencia al concepto de desarrollo, también ha sido una posibilidad de denuncia, varios directores han hecho de sus películas una vitrina que permite ver parte de los que somos y sobre todo de nuestra pobreza y violencia, algunos con mas crudeza que otras películas como “Chircales”, y mas recientes como “La sociedad del semáforo”, 2010, permiten ver radiografías de nuestra miseria, que desde una mirada académica, intelectual y potentemente crítica, parecieran proponer formas de observar y sobre todo de asumir la cinematografía como manifestación cultural (Diez Caballero y Pulido Calderón, 2012, p. 49).

Pues las obras más estudiadas en el cine colombiano –como son: los documentales de Martha Rodríguez y Jorge Silva, los largometrajes de Víctor Gaviria, Carlos Mayolo y Luis Ospina, o los filmes que se desprenden de obras literarias de prestigio artístico como García Márquez, Jorge Isaacs, Álvaro Mutis o un éxito comercial como Rosario Tijeras– funcionan como canon de muchas formas inalterables y autosuficientes, y este canon se corresponde con la intención de promover, facilitar y reiterar una mirada esencialista sobre el país. Según Walter Mignolo, “un canon implica estructuras simbólicas de poder y de hegemonía relacionado con esencias culturales, pero aún así, las esencias culturales no son representadas por el canon sino creadas y mantenidas por él” (Mignolo 1994). En tal sentido es importante recordar que solo se ha publicado un libro de historia del cine en Colombia llamado Historia

del cine colombiano, de Hernando Salcedo Silva y publicado en 1978, un recuento minucioso y exhaustivo, de gran utilidad pero con deficiencias en las fuentes de información (las fuentes fundamentales corresponden a recortes de diarios y periódicos recopilados, que luego son interpretados por Salcedo). Por otra parte, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano lanzó en el 2012 un gran proyecto documental, igualmente llamado Historia del cine colombiano donde “crea la primera mirada audiovisual a la historia del cine en Colombia con base en entrevistas inéditas con personajes que tuvieron que ver con los comienzos de esta conjunción de arte y técnica en nuestro país, valerosos pioneros que en algún momento decidieron ponerle todo el empeño y el capital a la aventura de hacer cine [...] La serie está dividida en catorce capítulos, de veinticinco minutos de duración cada uno, que en diferentes etapas cubren desde 1897, año de la llegada del cine a Colombia, hasta 2010” (Patrimonio Fílmico, 2012) ; igualmente es relevante la ausencia de catalogación y análisis del archivo de los Acevedo, quienes filmaron para sus noticieros gran cantidad de material sobre la vida pública del país, desde 1915 hasta 1960.

El arte, la cultura y fundamentalmente la penetración de nuevos actores políticos y sociales desprendidos de la Constitución de 1991, que actualizó mecanismos democráticos, hacen conciencia de:

La extraordinaria conflictividad que se está dando desde finales de los años ochenta entre la tozudez de la tradición –sostenida a sangre y fuego por los sectores dominantes más conservadores de nuestra sociedad, los cuales se mueven en todos los ámbitos ideológicos– y el surgimiento y la consolidación de una nueva perspectiva de formulación de la vida individual y colectiva planteada con base en una concepción civilista, argumentada, racional, inclusiva, tolerante y comprensiva de lo que es la

forma como debe ser asumida la complejidad de la sociedad (Torres Tovar 2004, p. 19).

Esta sociedad civilista, y ya con menos temor, reflexiona en torno a la estulticia del arcaico y cruel conflicto armado colombiano, donde todos los bandos involucrados afectan de una u otra forma la actividad creativa, ya sea a través de la “venta” y afirmación hegemónica de cada facción o a través de la injerencia en la transformación de la realidad a ser reflexionada. En este marco de violencia sempiterno, de sociedades corroídas y deformadas, se establece la producción audiovisual correspondiente a su propia naturaleza, en un entorno de interminable reflexión y diagnóstico, con creadores honestos, con principios ideológicos (cualesquiera que sean), que incluye también a aquellos turbios “artistas” capaces de subastar sus ideas e imágenes a quien mejor pague. Es en este entorno que Zunzunegui (2008) manifiesta:

Uno de los problemas centrales del momento que nos ha tocado vivir es la absoluta falta de conciencia histórica[...]en el campo del cine este hecho se manifiesta de manera dramática en la proliferación de filmes que se realizan desde la radical indiferencia hacia los problemas que el arte del cine ha afrontado y debe afrontar históricamente (p. 17).

Cuestionando la renuncia del cine postmoderno a pensarse a sí mismo y a utilizar la memoria histórica como un “inmenso receptáculo” para extraer fórmulas estereotipadas de acuerdo a las necesidades del hacedor de cine, diferenciado del autor.

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura que se ocupan de lo "culto"; el folclor

y la antropología consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación especializados en la cultura masiva. Se requieren ciencias sociales nómadas capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles (García Canclini, 1990).

Dentro de la crisis de la modernidad, se transforman las relaciones entre tradición y modernidad cultural y socioeconómica, hacen pensar en el establecimiento de las condiciones postmodernas, pero ni la modernidad socioeconómica ni la industrialización se han asentado sobre Colombia, haciendo presencia discursos premodernos aún dentro de las corrientes que hegemonícamente se han establecido como vanguardias desde la metrópoli; en general

Se ha producido con la mundialización (la cultura se ha convertido en una esencia fija o muerta, desconectada de los procesos económicos y socio-políticos, a la que, independientemente de su vida diaria), los ciudadanos se adaptan o amoldan determinados días al año para sentirse más mexicanos, españoles o japoneses – folklore– y, en consecuencia, ante el proceso de desactivación del concepto de cultura como válido para entender (y actuar frente a) la globalización capitalista como un proceso de subordinación de las diversas culturas ante la cultura de la fracción social dominante (dominación) (Noguera, 2001).

En el caso colombiano, es irónico que gran parte del capital político, económico y social se ha desviado a la solución de conflictos con las guerrillas que mantienen un discurso premoderno; del mismo modo, como lo plantea Octavio Paz (1990):

Al interior del Estado latinoamericano hay una contradicción frente a sus operadores, por un lado el cuerpo de tecnócratas y burócratas profesionales comparten privilegios de la administración pública con una cohorte de familiares y amigos del dirigente de turno; los tecnócratas proponen países modernos mientras que los cortesanos son

patrimonialistas y premodernos, no se establecen dos políticas de Estado, sino maneras de entender la política, dos tipos de sensibilidad y de moral (p. 39).

#### 4.1.2. Violencia en el cine en Colombia

##### 4.1.2.1. Análisis temático

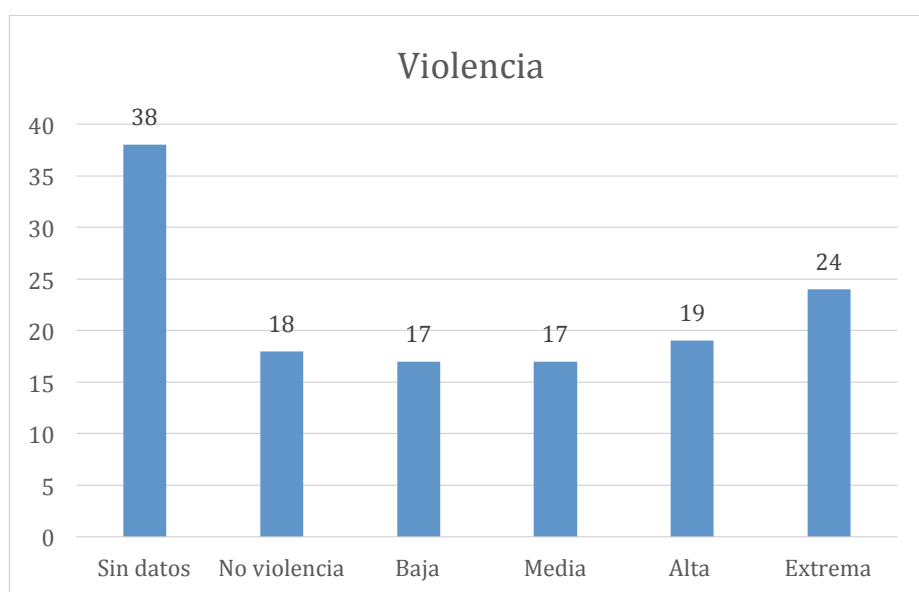


TABLA 1. NIVEL DE VIOLENCIA FÍSICA EJERCIDA EN LAS PELÍCULAS COLOMBIANAS ENTRE 2003 – 2013

Presuponer la posibilidad de la existencia de un mundo contemporáneo exento de violencia en las sociedades democráticas es ingenuo y poco realista; igualmente la imagen simulacro está siempre presente en todas las cinematografías como un aliado de la acción en la representación audiovisual. Las tendencias pacifistas de amor, abundancia, buscan la homogeneización e igualdad, pero esta entropía social en nombre de Dios, la razón, el poder, la economía o cualquier ideología, conduce al terror; Colombia se ha constituido históricamente a partir del gesto violento, pues el conflicto ha estado inmerso en él desde su

acto fundacional, desde las batallas de independencia hasta hoy día. El filósofo Estanislao Zuleta afirma que:

Para combatir la guerra con una posibilidad remota, pero real de éxito, es necesario comenzar por reconocer que el conflicto y la hostilidad son fenómenos tan constitutivos del vínculo social, como la interdependencia misma, y que la noción de una sociedad armónica es una contradicción en los términos[...] La erradicación de los conflictos y su disolución[...]no es una meta alcanzable, ni deseable, ni en la vida personal, ni en la vida colectiva (Zuleta, 1980).

Por el contrario, es saludable para la sociedad constituir espacios donde los conflictos puedan manifestarse y desarrollarse sin la supresión violenta del otro; dicho de otra forma, el conflicto es necesario en el desarrollo de las sociedades democráticas, pero en Colombia, los límites parecen distendidos y la violencia se da sin remilgos y sin dudas en cada lugar, pues el colombiano parece dispuesto a llegar con mayor decisión a la “felicidad de la guerra” (1980). Por lo que Zuleta continúa afirmando que:

La guerra es fiesta, fiesta de la comunidad al fin unida con el más entrañable de los vínculos, del individuo liberado de su soledad, de su particularidad, capaz de darlo todo, hasta su vida.[...]De creer tontamente tener la razón, y de creer más tontamente aún que podemos dar testimonio de la verdad con nuestra sangre[...]porque todo el mundo conoce de antemano la desproporción existente entre el valor de lo que se persigue y el valor de lo que se está dispuesto a sacrificar (1980).

De esta forma es posible intuir que una mejor sociedad es aquella que es capaz de tener mejores conflictos, de reconocerlos y de contenerlos, que es capaz de continuar de forma productiva en medio de ellos. Afirmaciones que son compartidas por el reconocido escritor y pacifista Israelí Amos Oz al afirmar “no creo que el amor sea la virtud a través de la cual se



resuelvan los problemas internacionales” o “la guerra es terrible, aunque el mal supremo no es esta sino la agresión” (Oz 2015, p. 55), reconociendo que se requieren otras virtudes como la justicia, el sentido común, el reconocimiento al otro, etc., para la construcción de una paz civilizada (2015, p. 56).

Johan Galtung introduce un modelo que permite comprender las dinámicas de la violencia en entornos sociales, a partir del Triángulo de la Violencia (Galtung, 1998). Propone tres tipos de violencia que pueden ser ejercidos sobre un entorno social, y para reducirla en su totalidad es necesario atacar los tres frentes.

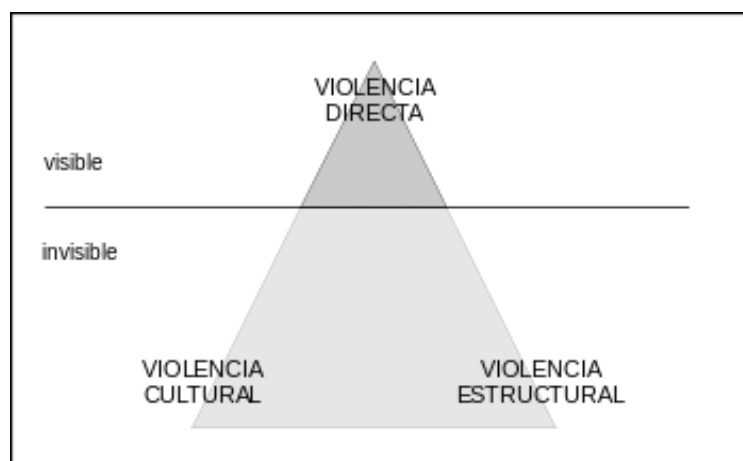


ILUSTRACIÓN 3. . TRIÁNGULO DE LA VIOLENCIA DE GALTUNG. REALIZADA POR EL AUTOR A PARTIR DE LA PROPUESTA DE GALTUNG. TRAS LA VIOLENCIA (GALTUNG, 1998)

Por un lado, la Violencia Directa es visible y está determinada por las acciones y comportamientos, es matérica, aún así puede ser verbal o psicológica, se puede dar contra la naturaleza, contra los individuos o contra la colectividad. Al ser visibilizada parece ser la más destructora, pero por la misma razón de su visibilidad es la más fácil de identificar y actuar contra ella.

La Violencia Cultural y la Violencia Estructural no son tan visibles y requieren del análisis del entorno para comprenderlas. La Violencia Cultural que se presenta como

simbólica “se expresa desde infinidad de medios (simbolismo, religión, ideología, lenguaje, arte, ciencia, leyes, medios de comunicación, educación, etc.), y que cumple la función de legitimar la violencia directa y estructural, así como de inhibir o reprimir la respuesta de quienes la sufren, y ofrece justificaciones para que los seres humanos[...]se destruyan mutuamente y sean recompensados incluso por hacerlo” (1998); además, cumple funciones legitimadoras de transmisión y enseñanza de la sociedad de la violencia.

Finalmente, la Violencia Estructural refleja la elaboración de estructuras físicas y sociales que impiden la satisfacción de necesidades de los seres humanos, es indirecta y como tal es la violencia más nociva por su dificultad para ser identificada y para ser enmendada; en ocasiones son derivaciones indirectas de políticas económicas y no necesariamente están dirigidas a dañar a los grupos humanos (ejemplo: el hambre en el país, mala distribución de la riqueza, etc.).

Entre las generadoras de Violencia Estructural están las decisiones políticas, la explotación económica, la alienación cultural, etc. En el caso de la presente investigación, la Violencia Directa es evaluada en la observación de los filmes, lo que le permite ser objetivada a través de la observación directa y cuantificable por escalas de acuerdo a su intensidad.



IMÁGEN 5. FOTOGRAMA PELÍCULA EL RESQUICIO (2012). LA EXPRESIÓN DE VIOLENCIA PUEDE NO CENTRARSE ÚNICAMENTE EN EL INDIVIDUO VIOLENTADO, SINO EN EL PERPETRADOR



IMÁGEN 6. FOTOGRAMAS PELÍCULA “PERO COME PERRO” (2008). LA VIOLENCIA EXTREMA REPRESENTADA EN PRIMEROS PLANOS AUMENTAN LAS SENSACIONES DE HASTÍO ANTE LA VIOLENCIA INMISERICORDE

Estas aproximaciones a la violencia pueden ser de interés, en medio de los vientos de paz que corren en estos tiempos en Colombia. La firma de un polémico acuerdo con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo/FARC-EP -la agrupación guerrillera más antigua del continente y con mayor cantidad de combatientes organizados- y

el acercamiento al Ejército de Liberación Nacional/ELN, dejan sin sustento la lucha guerrillera de izquierda, implican acuerdos que vienen acompañados de promesas de renovación sobre asuntos estructurales, sociales, agrarios y energéticos que le son de relevancia a la guerrilla, y a las comunidades rurales y urbanas en general. Lo que el ex alcalde de Bogotá y eminente teórico Antanas Mokus propone como reglas necesarias para la tolerancia donde la Ausencia de violencia implica: exclusión de acciones violentas mediante reglas compartidas (legales o culturales) o mediante reglas fijadas o interiorizadas de manera autónoma y unilateral (morales-personales); universalización de competencias para resolver pacíficamente conflictos (solucionar problemas, llegar a acuerdos). (Mockus 2002, p. 21)

“El drama del 15 de octubre” (1915), de Vincenzo di Domenico, película inaugural colombiana, de la cual se conserva un solo fotograma, se constituyó en un documental que reconstruye el asesinato del jefe político liberal Rafael Uribe Uribe, constituyendo la representación de un hecho político y violento que además “plantea una serie de premisas que aún recorren el cine colombiano: la representación de la violencia, la contradictoria recepción del cine nacional por el mismo público del país y los avatares de producción y distribución” (Suárez, 2009).

Se puede agregar la preeminencia en la utilización de actores naturales, al haber realizado la reconstrucción del crimen con los dos asesinos del líder político. Es emblemático que una de las primeras representaciones de narrativa fílmicas en Colombia sea la reconstrucción de un asesinato, marcando el camino a seguir en la producción colombiana.

Los años 50 fueron especialmente violentos en Colombia, tanto así que corresponde a un periodo de su historia denominado “La Violencia” (1948-1958), constituido por enfrentamientos y la beligerancia entre los partidos políticos que se repartían el poder en una

nación pobre y analfabeta; una confrontación entre Liberales y Conservadores, azuzada desde Bogotá, al abrigo del poder. Este “conflicto causó entre 200.000 y 300.000 muertos y la migración forzosa de más de dos millones de personas, equivalente casi a una quinta parte de la población total de Colombia de ese momento” (Rueda Bedoya, 2000).

De este periodo de “la violencia” bipartidista se han realizado varios filmes, algunos de ellos por encargo del gobierno de turno como “Esta fue mi vereda”, de Gonzalo Canal Ramírez (1960), considerada como la primera manifestación sobre este conflicto. Igualmente, se destacan “El río de las tumbas” (1964), de Julio Luzardo; “Cóndores no entierran todos los días” (1983), de Francisco Norden; lo mismo que “Canaguaro” (1981), de Dunav Kuzmanich; y una película especialmente bien elaborada desde su narración y construcción de personajes en “Confesión a Laura” (1990), de Jaime Osorio. Esta batalla bipartidista ayudó a perpetuar los conflictos.

La falta de un adecuado orden social, las distintas formas de discriminación y disputas internas sin resolver, provocaron un conflicto marcado largamente por las guerrillas; igualmente, la aparición del narcotráfico y el fortalecimiento de fuerzas de extrema derecha (apoyados en múltiples ocasiones por las Fuerzas Armadas oficiales) han degenerado la guerra hasta límites insospechados. La violencia política y territorial es uno de los principales causantes de muertes y de desplazamiento de seres humanos en el país. Según el Centro de Memoria Histórica, entre 1952 y 2012, han sido asesinados 218.094 personas, de las cuales el 81% correspondían a civiles (¡Basta ya!).

Este conflicto ha sido reconocido por la cinematografía nacional, que ha permitido asumir diversas ópticas de estos enfrentamientos, tanto desde la mirada de los combatientes como de los civiles inmersos en esta guerra; posiblemente, el documental “Camilo: el cura guerrillero” (1974), dirigido por Francisco Norden, que fue ponderado muy favorablemente por la crítica

y el reconocimiento internacional en función de las ideologías predominantes en el entorno intelectual de la época, marcó un camino sobre la representación de la lucha armada. Es evidente que a nivel internacional, los diversos cines latinoamericanos de los años 60 y 70 fueron más evaluados políticamente que desde su real aporte a la cinematografía. El peso de la representación es desbalanceado de tal manera, que tienen mejor recibo por la crítica y los círculos intelectuales aquellas películas que sirven para ilustrar fenómenos sociales y políticos que ponen de manifiesto la fragilidad de la sociedad civil en estados en consolidación.

Según Pedro Adrián Zuluaga, en *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Zuluaga, 2012), plantea la responsabilidad de la crítica especializada frente al análisis cinematográfico, desde los discursos de la violencia como parte de la lectura determinista del conflicto colombiano. En el cine colombiano, la violencia y las violencias resultantes de grupos guerrilleros, paramilitares, agentes del Estado, narcotráfico, y sujetos marginales, a partir de la deformación del sustrato social corresponden a la forma que con más frecuencia se aborda desde la crítica. Y son retornadas al público domesticadas, integradas al contexto, privilegiando las preocupaciones de orden social donde se manifiesta el carácter reproductor de la realidad que posee el cine, al asumir su imagen como referencia de la misma (p.20).

Por lo tanto, se culmina realizando un análisis cinematográfico como si del entorno social y económico se tratara, desplazando el análisis sobre los elementos cinematográficos a un segundo lugar, en un reduccionismo aplicado al análisis del conjunto del país, dándole condiciones funcionales al arte y condenándolo a ilustrar las fuerzas sociales que en ocasiones plantean una mirada simplista y unidimensional sobre la realidad colombiana.

En este sentido, la violencia, el realismo mágico, el caos, Macondo, hacen parte de este determinismo cultural que sirven para entender a Colombia y como marca de estilo del cine colombiano, al generar un lugar cómodo de análisis, que limita la interpretación y la visualización de películas con ojos críticos pasando, superando las “garras del canon a la incertidumbre del corpus” (Mignolo, 1994).

El cine colombiano actual contiene una presencia profusa de películas que dialogan en la intersubjetividad del conflicto armado, desde los combatientes hasta las víctimas civiles, y tales referencias parecen fundamentales hoy día a la luz de los diálogos de paz, enfrentando la necesidad de hacer memoria del conflicto, buscando su comprensión y catarsis. El conflicto armado entendido como lo propone Pizarro Leongómez: “Se trata de un conflicto armado interno, irregular, prolongado, con raíces ideológicas, de baja intensidad, en el cual las principales víctimas son la población civil y cuyo combustible principal son las drogas ilícitas” (Pizarro Leongómez, 2004), lo que permite diferenciar de otros fenómenos como el narcotráfico, la delincuencia organizada, las pandillas y la violencia familiar.

Dentro de este grupo de películas, en la década 2003-2013 se encuentran documentales que no han sido objeto de este estudio, como “Pizarro” (2016), dirigido por Simón Hernández, que, a partir de una carta encontrada por María José Pizarro, reflexiona sobre la vida de su padre, el Comandante Carlos Pizarro Leongómez, miembro del movimiento insurgente M-19, que se instauró en la sociedad como movimiento político y quien posteriormente fue asesinado por las fuerzas de extrema derecha. Igualmente, ‘Carta a una sombra’ (2015), dirigida por Daniela Abad, quien se basa en el texto “El olvido que seremos” escrito por su padre, el periodista y escritor Héctor Abad Faciolince, donde narra las penosas condiciones como fue asesinado su padre Héctor Abad Gómez –un reconocido defensor de

Derechos Humanos– en las calles de Medellín, retratando las condiciones de violencia política, en un entorno familiar de lucha por la “desmemoria”. Otro documental fundamental –que ayuda a comprender la magnitud de la barbarie en 50 años de guerra– corresponde a “No hubo tiempo para la tristeza” (2013), a cargo del Centro de Memoria Histórica, donde se demuestra que los diferentes grupos en conflicto estuvieron dispuestos a utilizar todos los métodos de violencia posibles sobre sus contrincantes y sobre la población civil.

Serge Danei al aludir sobre la guerra de Irak–USA / Hussein–Bush donde “algunos esperaban una guerra en imágenes y otros una guerra de imágenes[...]en su lugar hemos asistido a un cara a cara increíble entre dos maneras de *no hacer imágenes*” (Daney 2004, p. 269), evitando en cualquier caso la alteridad necesaria para reconocer al otro; y continúa Daney “es el rostro que, en el fondo, lo hace existir como otro visible. Como lo recordaba Levinas, no puedo matar fácilmente aquel cuyo rostro veo” (2004, p. 270).

De otra forma, Jairo Carrillo, con el documental animado en 3D, “Pequeñas Voces” (2011), involucra las desgarradoras narraciones de niños desplazados por el conflicto, que son interpretadas a través de dibujos realizados por los mismos niños víctimas de la violencia.



IMAGEN 7 FOTOGRAMA *LOS COLORES DE LA MONTAÑA* (2010). LA DICOTOMÍA INOCENCIA / MALDAD SE EXPONE EN ESTA ESCENA, DONDE UNOS NIÑOS JUEGAN CON UNA BALA SIN MEDIR LAS CONSECUENCIAS QUE ESTA PUEDA ACARREAR.



Entre las narraciones de ficción, que se encuentran dentro del objeto de estudio de la década 2003-2013, hay una cantidad importante de películas que reflexionan en torno al conflicto armado con diversos niveles de interés para aportar una mirada crítica frente a la problemática nacional. Algunas de ellas son: “Los colores de la montaña” (2011), de Carlos César Arbeláez, en la que se descubre la mirada inocente de los niños en un pueblo de las montañas de Colombia, quienes se ven atrapados en el mundo irracional de los adultos en medio de la guerra, un contraste elocuente entre la fantasía de los niños asumidos de forma tangencial en el mundo real de los guerreros;

“Retratos en un mar de mentiras” (2010), de Carlos Gaviria, propone la visión y tragedia de los desplazados que intentan recuperar sus tierras arrebatadas por el paramilitarismo;

“El Páramo” (2012), de Jaime Osorio Márquez, realiza una película de “terror” poco afortunada en sus formas y que involucra los miembros de las fuerzas del Estado;

Igualmente, los soldados de la patria están inmiscuidos en una trama de gran taquilla, en “Soñar no cuesta nada” (2006), de Rodrigo Triana, en la que se recrea un hecho real donde un grupo de soldados encontraron un millonario tesoro en una caleta (un zulo) de la guerrilla. Una mirada especial merecen las películas “Impunity” (Hollman Morris y Juan José Lozano) y “Todos tus muertos” (Carlos Moreno), ambas películas estrenadas el 2011, que de cierta forma se preguntan: ¿Qué hacer con un muerto? La primera corresponde a un descarnado documental que muestra la tragedia producida por los paramilitares en contubernio con los ganaderos, los políticos y los industriales, donde campesinos claman por saber los lugares donde fueron arrojados sus familiares luego de ser torturados y asesinados. La segunda película, “Todos tus muertos”, al contrario de “Impunity”, es una ficción en tono de farsa, donde un campesino encuentra en su sembrado de caña un grupo de cadáveres apilados

(muertos sin sangre, sin signos de violencia, que cambian de posición, que miran a cámara), y no logra hacer lo correcto con unas autoridades aturdidas e ineptas.

Los directores Hollman Morris y Juan José Lozano debieron abandonar el país por amenazas contra sus vidas; al contrario, Carlos Moreno disfruta del reconocimiento en la dirección de telenovelas en la televisión privada, situación que aporta a la reflexión sobre el compromiso y riesgos que puede afrontar un documentalista incisivo en épocas críticas.



IMÁGEN 8. *FOTOGRAMA SOÑAR NO CUESTA NADA* (2006). LA MAGNITUD DE LA VIOLENCIA PROPUESTA EN LAS PELÍCULAS SE VISUALIZA TANTO EN PEQUEÑOS ACTOS ENTRE PERSONAS COMO EN ACCIONES MUCHO MÁS ESPECTACULARES COMO GRANDES EXPLOSIONES QUE PUEDEN AFECTAR A MAS SUJETOS.

Según el crítico Luis Alberto Álvarez (2005), “El cine es como un campo de batalla[...]amor, odio, violencia, acción, muerte. En una palabra: emoción” (2005), con voces tomadas en préstamo de Samuel Fuller, y en las que se reflexiona sobre las pasiones, las emociones, de la manera más profunda, más íntima, en momentos dramáticos de la existencia, “donde el cine, al ser un medio de representación concreto, permite su imagen de una manera más apropiada que las expresiones artísticas basadas en la abstracción; en este

sentido, las posibilidades de la guerra como un momento de máxima intensidad de las emociones humanas se presta para el tratamiento artístico y especialmente cinematográfico” (p. 150).

Aún así, no todas las acciones violentas sucedidas en Colombia son motivadas por el conflicto interno, no todas las agresiones son consideradas acciones de guerra, podría decirse que la mayoría de los gestos violentos se suceden en las ciudades como resultado de la intolerancia, según el observatorio del delito de la policía (Policía Nacional, 2016 ). Solo el 5% de los homicidios en Colombia son atribuidos directamente al conflicto armado y la tasa de lesiones es de 300 por cada 100.000 habitantes. Un alto porcentaje corresponde al crimen organizado y al narcotráfico, un 40% corresponde a homicidios ocurridos en riñas por intolerancia, esto incluye violencia intrafamiliar, maltrato infantil, lesiones personales, y un largo etcétera de una violencia distorsionada.

Las guerras degenerativas o nuevas guerras se dan en contextos de erosión de la autonomía del Estado, y en particular del resquebrajamiento del monopolio de éste sobre la violencia legítima y organizada. Este monopolio se ha roto[...]por la privatización de la violencia asociada al auge del crimen organizado y el paramilitarismo, y el deterioro de la legitimidad política de los Estados en un contexto de crisis económica y corrupción (Kaldor, 2013).

En este ámbito, es evidente la necesidad de la representación de la violencia por fuera del conflicto armado, violencia que es escenificada ampliamente en el cine colombiano, tanto desde los valores subjetivos como hasta la dramatización directa de la acción física.



IMÁGEN 9. FOTOGRAMA PELÍCULA *EL PÁRAMO* (2011). LA VIOLENCIA SE VUELVE MUY EXPLÍCITA EN ALGUNOS CONTENIDOS COMO SE APRECIA EN ESTE EJEMPLO, DONDE LA MUERTE SE MANIFIESTA CRUDAMENTE.

En esta dirección, filmes como “Todos tus muertos” (2011), de Carlos Moreno, donde una montaña de cadáveres rompe la monotonía de un pueblo el día de las elecciones municipales, y cuya macabra imagen –según su director– fue originada al ver fotografías de los campos de concentración Nazi, pero aún así, nadie ha puesto en duda la posibilidad de la existencia de esta imagen en Colombia;



IMÁGEN 10. FOTOGRAMA PELÍCULA *TODOS TUS MUERTOS* (2011). LA MONTAÑA DE MUERTOS QUE ENCUENTRA UN CAMPESINO EN SU CULTIVO EL DÍA DE ELECCIONES MUNICIPALES - QUE SE HACE CON UN CADÁVER?.



IMÁGEN 11. FOSA COMÚN DE CONCENTRACIÓN NAZI. LA MACABRA MONTAÑA DE CADÁVERES DE LA PELÍCULA “TODOS TUS MUERTOS” FUE INSPIRADA EN LAS FOTOGRAFÍAS DE CAMPOS DE CONCENTRACIÓN NAZI, PERO NO SE PUSO EN DUDA LA PROBABILIDAD DE SU EXISTENCIA EN LOS CAMPOS DE COLOMBIA

“Chocó” (2012), de Jhonny Hendrix Hinestroza, una historia de raza negra, donde la desesperanza arrastra a la mujer a ser víctima y victimaria, donde el perdón ya no tienen cabida en una sociedad machista y racista; “Roa” (2013), de Andrés Báiz, hace un recorrido imaginario de los días previos al 9 de abril de 1948, los días de Juan Roa Sierra, el presunto asesino del líder populista y candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán; una mirada ingenua sobre los acontecimientos que para algunos corresponden al momento en que “Colombia se jodió” (Apuleyo Mendoza, 1990).

Es pertinente aclarar que a lo largo de este estudio se ha determinado que el sentido de la violencia remite a toda forma de acción con capacidad de herir físicamente e incluso matar, no se trata pues de violencia simbólica sino de hostilidad física sobre otro; dejando de lado la violencia estructural, la violencia cultural y aspectos no visibles sobre la violencia directa (ni



la verbal ni la sicológica). De igual forma, “la confusión que reina en torno a las relaciones entre violencia y la imagen no es arbitraria” (Mongin, 1998).

Es en términos generales indeterminada, su origen y su escalada no necesariamente pueden atraparse en el campo de batalla o como sucedáneo de este, no es definido un asesinato como mecanismo de respuesta a la adversidad o como indica Mongin frente a la representación de la violencia contemporánea, como “automática: acumula las cargas sucesivas sin ninguna interrupción y sin un verdadero sentido de gradación, es decir, de diferenciación entre el disparo y recurso de la bomba. Natural y acumulativa” (1998). De origen político como la guerra, nacida en la intolerancia como en la familia o en la calle o por narcotráfico como en la barbarie, en este estudio no se pretende discernir el origen y el mecanismo de la violencia, se hace desaparecer el propio campo de batalla por el sentido y la pérdida de reglas y moral en la confrontación.



IMÁGEN 12. *FOTOGAMA PELÍCULA ROSARIO TIJERAS (2005)*. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA SE EXALTA A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN DE LAS ARMAS Y EL PELIGRO SOBRE LAS VÍCTIMAS A PARTIR DE SU UTILIZACIÓN.

#### 4.1.2.2. Análisis del filme *Perro come Perro*

### **Perro come perro**

Año: 2008

Producción: 64-A Films & Patofeo Films

Dirección: Carlos Moreno

Producción: Diego F. Ramírez

Guión: Carlos Moreno y Alonso Torres



IMÁGEN 13. CARTEL PROMOCIONAL PELÍCULA *PERRO COME PERRO*. DONDE DOS PERROS SE AGREDEN VIOLENTAMENTE, ACCIÓN QUE REPRESENTA EL CONTEXTO GENERAL DE LA PELÍCULA.

Para el análisis de esta película, se plantea su revisión desde el Modelo Actancial de Greimas, que permite conocer los mecanismos narrativos y de acción de los personajes, donde se manifiestan los propósitos teleológicos, etiológicos y axiológicos, es decir, se presentan los fines que buscan los sujetos Actantes. Igualmente, se indaga cómo se establece el destino de sus acciones y los valores morales activados en ellos, intentando conocer los

rasgos existenciales de los personajes: lo que los hace desear y encaminarse hacia su objeto de deseo y las dificultades para llegar a este objetivo; lo mismo que revisando las relaciones intersubjetivas entre los demás personajes, reconociendo cada sujeto como un Actante, es decir, todo aquel que realiza una acción para lograr su objetivo; y revelando la organización del tiempo y el espacio, al hacer evidente el marco social donde se inscribe el relato (Calvo, 2007).

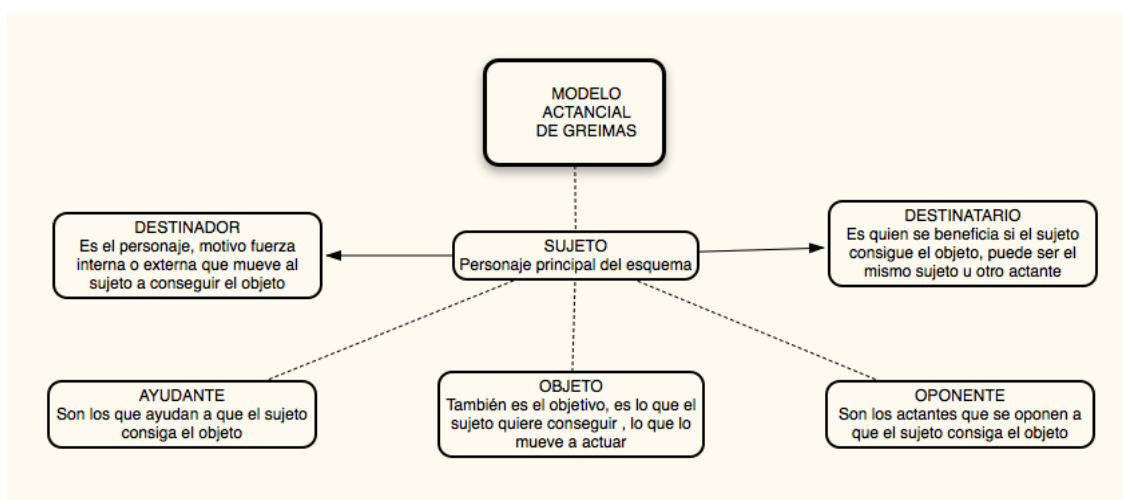


ILUSTRACIÓN 4. MODELO ACTANCIAL DE GRIMAS. BASADO EN: CALVO, N. R. (2007)

El filme “Perro come perro” está centrado en 4 temáticas: la muerte, el dinero, la brujería y la violencia contemporánea, que en este caso se encuentra integrada al marco legitimador de un grupo armado ilegal, aparentemente vinculado con el tráfico de drogas. Los acontecimientos se presentan en la ciudad de Cali-Colombia, en un año indeterminado entre el 2000 y el 2010. Sus personajes principales o motores de la historia son: Víctor Peñaranda, Eusebio Benítez, El Orejón/El Patrón y la Bruja Iris. El filme esta soportado sobre 4 objetivos principales: la recuperación del dinero del patrón y la venganza por la muerte de su ahijado,



el ocultamiento del dinero robado por parte de Peñaranda y su deseo de reencontrarse con su esposa e hija.

La interacción se plantea a partir de la violencia física como medio de coacción y también de enlace entre los personajes y sus objetivos. El Orejón/El Patrón vigila a Peñaranda asumiendo que lo ha traicionado y le ha robado el dinero pero aún no está seguro; Peñaranda se ha robado el dinero y no pretende regresarla a pesar del riesgo de muerte que esto implica e intenta fugarse para dar una “mejor vida a su familia”, El Orejón/El Patrón contrata a la bruja Iris para que “ate el muerto” (propiciar una maldición sobre el destino, uniendo el asesinato del ahijado al destino de Benítez quien lo asesinó tiempo atrás) y así vengar la muerte de su ahijado. Al final todos son asesinados, exceptuando Iris, la Bruja.

La puesta en escena de los personajes revela que entre ellos desconocen las motivaciones, deseos y necesidades de los otros, estableciendo marcos de referencia desde el individualismo que generan ambientes de tensión permanente en las relaciones intersubjetivas, y los obliga a adaptar su accionar a cada momento, lo mismo que flexibilizar sus determinaciones éticas según la coyuntura suscitada; así, la autoridad es puesta en entredicho y debilitada constantemente, la cual solo es mantenida a través del ejercicio constante de la violencia y crueldad sobre sus posibles enemigos y traidores.

Este tipo de estructura y relación de poder, muestra modelos de organizaciones modernas y tradicionales. Las relaciones de dominación están dadas por modificaciones permanentes en el devenir de los acontecimientos, los mecanismos de coerción están fundamentados en la violencia como medio necesario para mantener dicho orden.



IMÁGEN 14. *FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA “PERRO COME PERRO” (2008)*. SE OBSERVA UNA MIRADA DEL ACTO VIOLENTO A TRAVÉS DE LAS ARMAS DE FUEGO. LA INTENCIÓN QUE REFLEJA LA ORGANIZACIÓN DE LAS BALAS, OFRECEN OTRA VISIÓN SOBRE LOS ACTOS VIOLENTOS Y LAS DECISIONES DE SU PROTAGONISTA

La imposición de las reglas del mercado al narcotráfico en Colombia –principalmente en la segunda oleada de capos y sus cuerpos de defensa a través de los escuadrones de sicarios– corrompieron el sistema, gestando agentes libres al mercado y generando la volatilidad de la lealtad y el honor, “la historia del narcotráfico en Colombia ha sido escrita con guerras y

traiciones, el beso de Judas se ha repetido una y otra vez” (Saavedra, 2009), lo que es presentado permanentemente en la película, y donde el dinero se vuelve el objeto de transformación de prioridades en los actantes.

El tipo de relación establecida entre El Orejón/El Patrón y sus trabajadores determina el modelo de comunicación y de ejercicio de poder que se instaura entre ellos, así Peñaranda y Benítez no son trabajadores permanentes, sino que son adicionados para trabajos específicos y desconocen el trasfondo de las decisiones del Orejón/El Patrón. Llevan una acción determinada por la incertidumbre frente al peligro de muerte, lo cual provoca que su valoración de la autoridad se vea diezmada e incluso consideren la posibilidad de suprimirla y de esta forma acabar la fatalidad que se cierne sobre ellos, sin comprender la totalidad del contexto y sus consecuencias. Esta situación de miedo lleva una dicotomía en los subordinados como Benítez y Peñaranda, quienes actúan por temor a la autoridad y a su vez establecen la desconfianza a la misma al ser impuesta con la amenaza y la intimidación y no por mecanismos de legítimo liderazgo, lo que les permite mentirle en la cara al patrón, desafiando la jerarquía del Patrón/El Orejón: Peñaranda niega el robo del dinero y Benítez no asume su responsabilidad en el asesinato del ahijado.

Con Peñaranda y Benítez se exponen cómo las relaciones de oferta y demanda, y las condiciones individuales, entran a desempeñar roles en las relaciones de poder, prevaleciendo sus condiciones individuales. El ser independientes, destinatarios y ejecutores de sus destinos, cualidades solo destinadas al Capo, ponen la vida de ambos en peligro. Estas condiciones provocan que ambos se conviertan en obstáculo para los deseos del Patrón/El Orejón, están dispuestos a imponer sus necesidades individuales sobre las del soberano, dichos deseos son encubiertos y no se revelan públicamente, solo se dejan ver a través de sus acciones ocultas. Y se mantienen por debajo de máscaras, al hacerle creer al Orejón/El Patrón

que están dispuestos a seguir sus órdenes, siendo una especie de conspiración, como ayudantes y oponentes simultáneamente, demostrando una relación ambigua.

Exponen la existencia del proceso de diferenciación y es en esa ambivalencia que se permite emerger el sujeto real. Las representaciones muestran cómo ese mundo está imbricado por una condición mítica y sobrenatural que permite llenar algunos vicios del relato, asignados a los poderes de la hechicería, capaz de martirizar a Benítez hasta el borde de la muerte. El Orejón/El Patrón es asesinado por Benítez, quien espera así librarse de la maldición de la bruja.



IMÁGEN 15. “*PERRO COME PERRO*” (2008). EL DIRECTOR CARLOS MORENO LE DA INDICACIONES AL ACTOR MARLON MORENO EN EL DURO RODAJE DE LA PELÍCULA

Otros filmes colombianos que tratan el tema de la violencia como eje fundamental muestran, al igual que éste, al victimario –en este caso El Orejón/El Patrón– como una fuerza oscura, un ser que no es posible conocer en el entorno social, económico o político y el cual pareciera tener poderes, donde no hay explicaciones narrativas sobre torturas, desapariciones, asesinatos, planes de acciones sin determinar el contexto, casi que generando un culto al acto, resaltando la cultura violenta del colombiano.

#### 4.1.2.3. Resultados

##### **Parámetro: Violencia.**

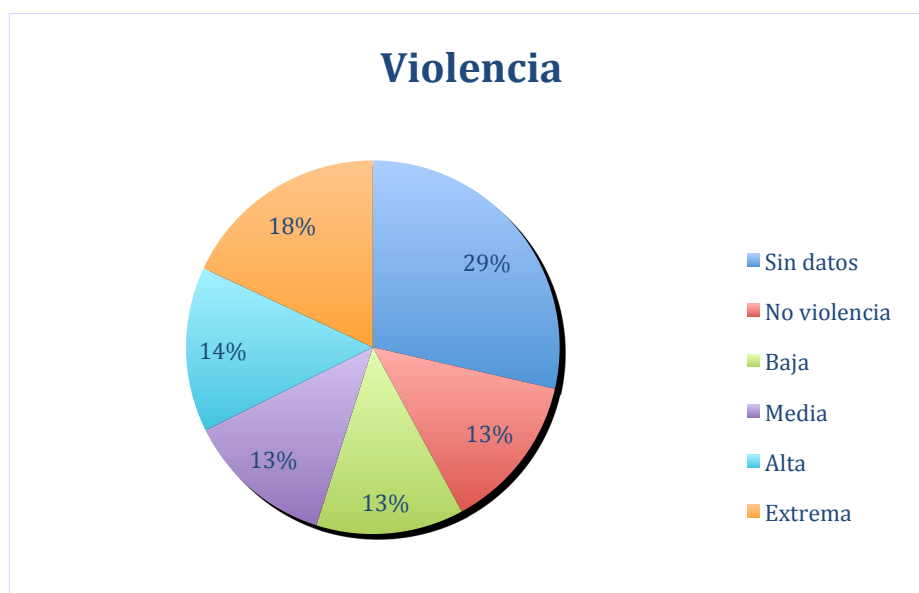
5: Violencia extrema, muerte violenta, presencia de cadáveres por armas o golpes, acción violenta extrema, pelea sangrienta, mutilaciones, tiroteos.

4: Violencia alta: Angustia, tensión, dominación a través de la violencia física o ejercida a través de las armas. Violencia física de mayor intensidad e impacto. Alto riesgo de muerte o muerte.

3: Violencia Media: Se ve lucha o golpes de baja intensidad: un puño, cachetada, golpes, etc.

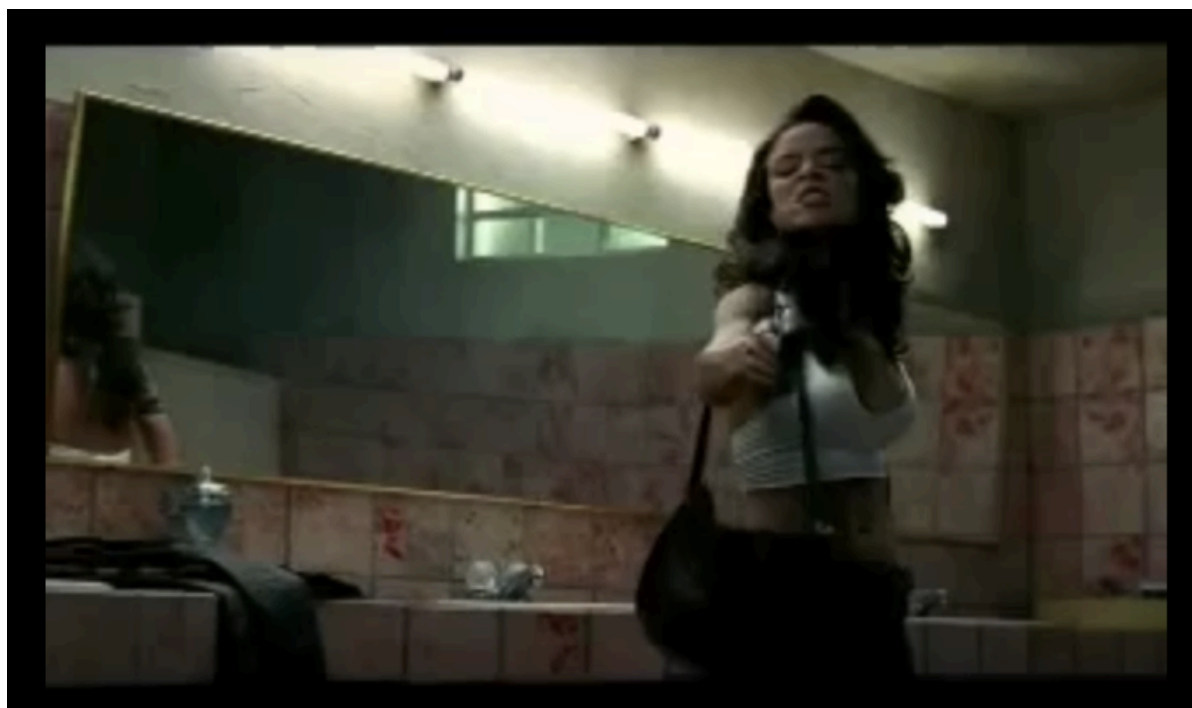
2: Violencia Baja: Indicios de violencia, efectos de violencia ejercida pero no se ve la acción: manchas de sangre, hematomas, muebles rotos, etc.

1: No hay violencia: No se ven actos violentos, ni se indican.



**TABLA 2. PORCENTAJE DE PELÍCULAS CON NIVELES DE VIOLENCIA Y SU VALORACIÓN NARRATIVA**

Al realizar el análisis sobre la representación de la violencia, se pudo observar la gran cantidad de películas que integran actos violentos dentro de su estructura narrativa. De las 95 películas analizadas se encuentran un 26% películas con niveles de violencia extrema. En esta misma dinámica sorprende descubrir que el 83%, es decir, la gran mayoría de las películas colombianas durante la década contienen violencia física, ya que entre violencia extrema y violencia alta corresponden al 46%; aún así, el público reacciona de forma contraria, pues las películas más taquilleras en este periodo han correspondido a comedias costumbristas: “El paseo” y “El paseo II” con casi tres millones de espectadores entre las dos películas, las cuales apenas si tienen algún tipo de acción violenta, de las cuales se hablará más adelante, y un drama realista de soldados que encontraron un multimillonario zulo de la guerrilla y sus frágiles planteamientos éticos frente al hallazgo.



IMÁGEN 16. FOTOGRAMA PELÍCULA *ROSARIO TIJERAS* (2005). LA IDEA DE MUJER, BELLEZA Y FEMINEIDAD SE VE AQUÍ CONTRAPUESTO CON EL ACTO VIOLENTO DE APUNTAR A ALGUIEN CON UN ARMA Y SU CLARA INTENCIÓN DE HACER USO DE ELLA.

Es interesante observar que los seres violentos representados no corresponden en general a seres esperpénticos. Los seres violentos en las películas colombianas no son monstruos, hacen parte del triángulo de la violencia (Violencia Directa, Violencia Cultural y Violencia Estructural) por un deterioro general de las condiciones sociales. No son seres tipo Rambo o Terminator que asesinan y acaban con todo alrededor sin razón o movidos por venganzas insaciables, son asesinos que pertenecen a la estructura y buscan, en general salir de esta violencia, en ocasiones el rasgo de humanidad del asesino pone en encrucijada al personaje y por lo mismo al espectador que no logra establecer una disertación ética frente al acto violento.

Rosario Tijeras es una mujer asesina de pago, pero a su vez es producto de un entorno brutal y reacciona frente a él, y frente al amor que la lleva a la catástrofe personal, a la violencia interior y exterior, incapaz de relacionarse con gente fuera de su entorno asesino, podría llamarse la violencia “natural” que la condena a la soledad.

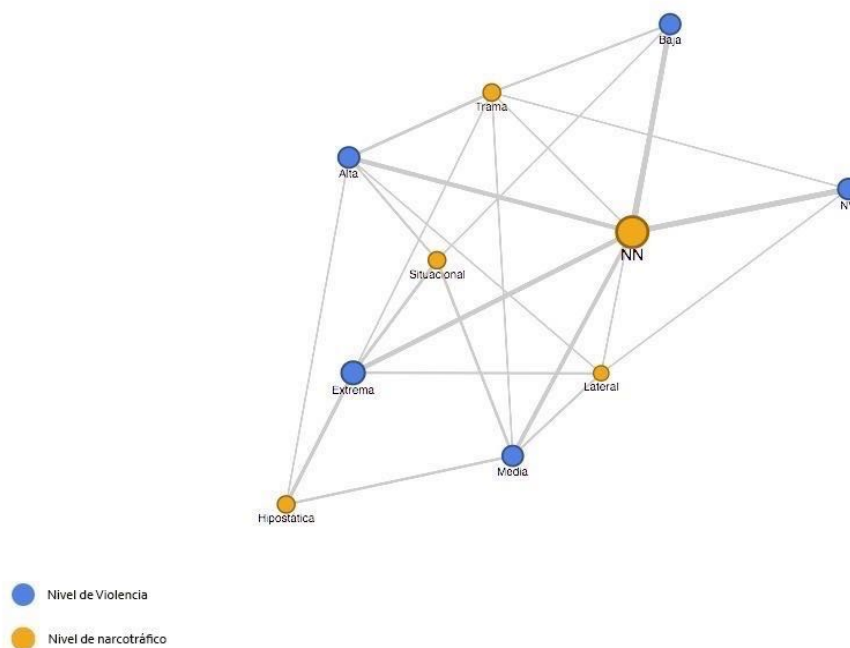


ILUSTRACIÓN 5. NIVEL DE VIOLENCIA ASOCIADA AL NIVEL DE NARCOTRÁFICO. NN: NO NARCOTRÁFICO, NV: NO VIOLENCIA

Se observa fundamentalmente que la violencia se encuentra asociada a cualquier nivel de narcotráfico, incluso cuando no esta presente esta variable, es decir que la violencia esta presente independiente a que otras problemáticas sociales la acompañe.

“El cartel de los sapos”, “El rey”, “La lectora”, corresponden a violencia generada desde los narcotraficantes que pretenden hacer demostraciones de poder a través de ejercer la violencia. En esta gráfica y en las siguientes se establece la relación entre el narcotráfico y el nivel de violencia, demostrando que en las películas colombianas no importa el nivel de narcotráfico representado, es decir: hipostático, referente a la trama, situacional, lateral o sin vínculo con el narcotráfico; se encuentra representada la violencia en todos sus niveles: extrema, alta, media, baja o sin grados de violencia. Donde la violencia extrema no



necesariamente es dependiente del narcotráfico, la violencia extrema puede estar en cualquier otro tipo de narrativas.

Al contrario, *Siempre* que hay narcotráfico está relacionado a *niveles de violencia*: extremo, alto o medio. Se podría preguntar si acaso la relación de narcotráfico y violencia sea un patrón de identidad o como índice de un subgénero de narcotráfico colombiano.

VIOLENCIA EXTREMA CON NIVELES DE NARCOTRÁFICO

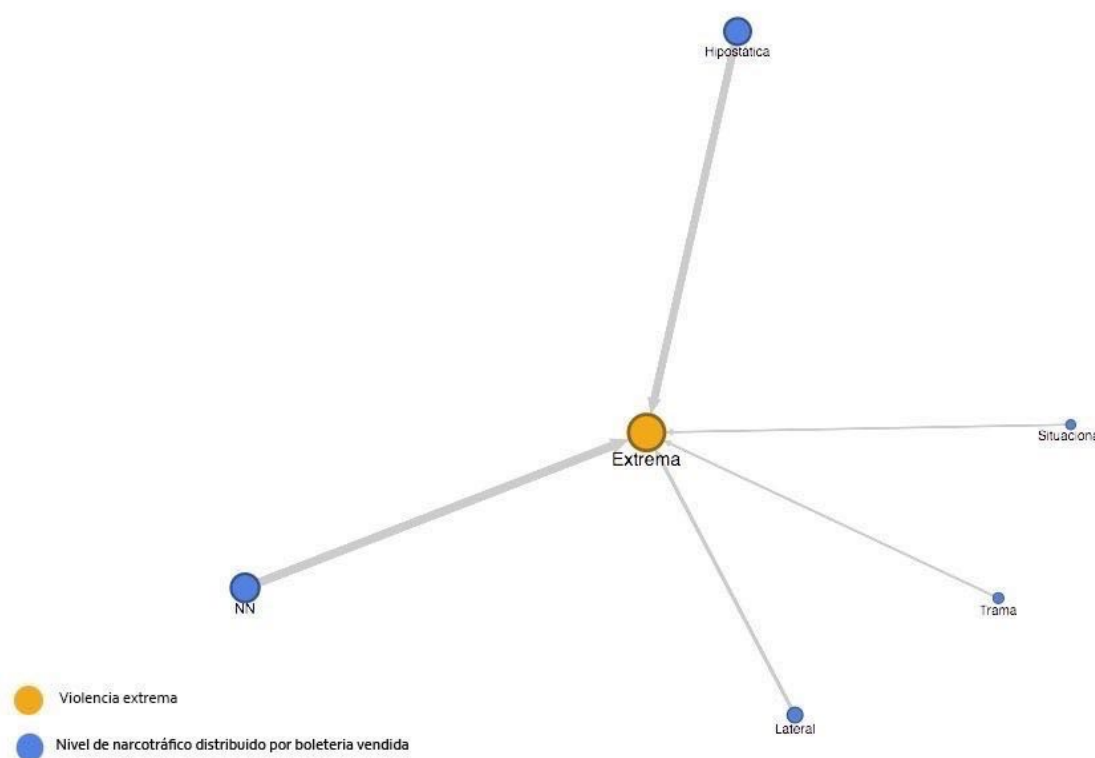


ILUSTRACIÓN 6. NIVEL DE VIOLENCIA EXTREMA ASOCIADO AL NIVELES DE NARCOTRÁFICO

Representación de la violencia extrema y su vínculo con el narcotráfico distribuido por entradas vendidas, donde esta se encuentra ligada a cualquier nivel de narcotráfico y la aceptación del público fue similar para películas con violencia extrema y para filmes sin vínculo con la misma.

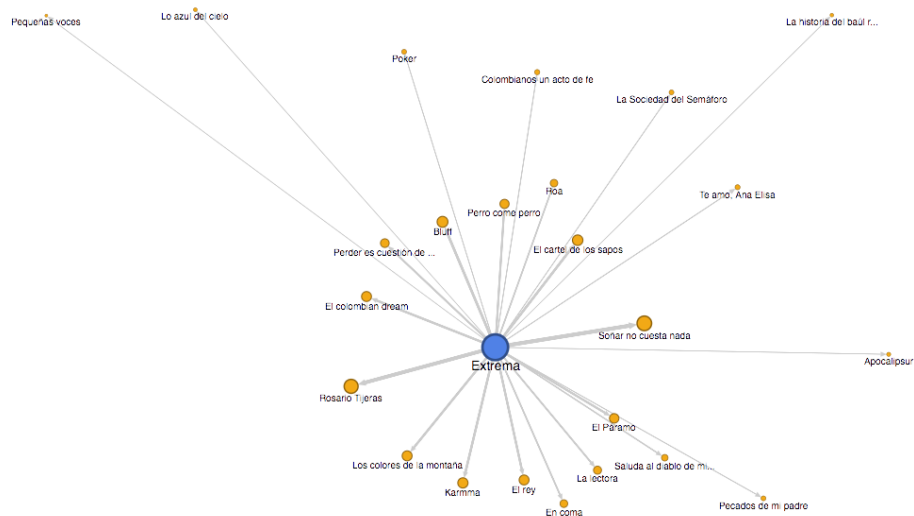


ILUSTRACIÓN 7. NIVEL DE VIOLENCIA EXTREMA Y SU RELACIÓN CON OTRAS TEMÁTICAS

Las películas con violencia extrema distribuyen su presencia en taquilla. Para resaltar están las películas “*Soñar no cuesta nada*” y “*Rosario tijeras*” con más de un millón de espectadores cada una, correspondientes a impactos mediáticos; por un lado “*Soñar...*” corresponde a un hecho real que cuestionó a la sociedad colombiana frente al actuar de sus soldados y con “*Rosario...*” estaba recién finalizaba una telenovela del mismo nombre que obtuvo alto rating televisivo.



IMÁGEN 17. FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA “ROSARIO TIJERAS” (2005) DONDE COMPARTO SENSUALIDAD Y VIOLENCIA EXTREMA







IMÁGEN 18. FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA “SOÑAR NO CUESTA NADA” (2006). EL DINERO INCAUTADO A LA GUERRILLA CORROE LA MORAL DE LA TROPA Y HACE REFLEXIONAR A UN PAÍS SOBRE LA LEGITIMIDAD DE LA ACCIÓN DE LOS SOLDADOS



### 4.1.3. Narcotráfico en el cine Colombiano

#### 4.1.3.1. Análisis temático

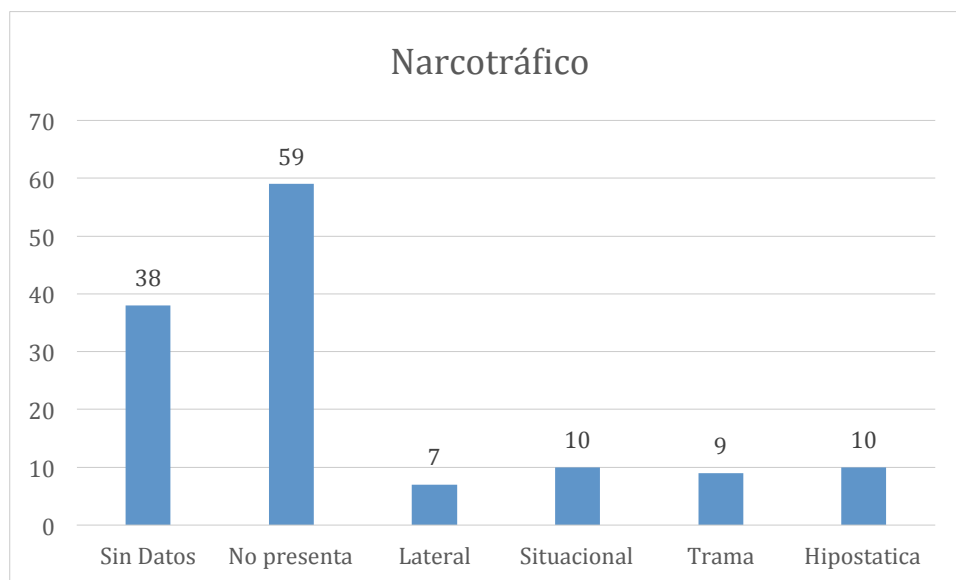


TABLA 3. NARCOTRÁFICO REPRESENTADO EN LAS PELÍCULAS COLOMBIANAS ENTRE 2003 – 2013

El tráfico de drogas ilícitas es un tema recurrente en la identificación de Colombia en el mundo, este tráfico se hizo evidente y de gran poder durante los inicios de los años 70's, lo cual no significa que esta época corresponda al inicio del narcotráfico en Colombia como se ha propuesto generalmente. Ya en los años 20 y 30 se establecieron los primeros traficantes como lo ha descrito el investigador Eduardo Sáenz Rovner en varios de sus ensayos. “Los norteamericanos tenían el temor de que Colombia fuese utilizada como una base para el narcotráfico, que consistía en la desviación a canales ilegales de las drogas que eran producidas legalmente en laboratorios médicos europeos[...]señalaron que la cocaína alemana con fines médicos era desviada hacia canales ilegales de contrabando y llegaba a Estados Unidos a través de Colombia y Honduras” (Sáenz Rovner, 2009). Evidentemente

estos inicios no pasaron de pequeñas aproximaciones a la ilegalidad sin el impacto económico y social ocurrido años después.

Este impacto social producido a partir de los años 70's, se da fundamentalmente como respuesta a las debilidades del Estado centralista para mejorar las condiciones del campesino. Según Guillermo Pérez LaRotta “El narcotráfico tiene un origen fundamental en el problema de la tierra, que motiva parcialmente en los años setenta el inicio de los cultivos ilícitos de marihuana, coca y amapola[...]desde otro origen: la exclusión política de la oposición, sobre todo durante el Frente Nacional,<sup>13</sup> marco institucional que promueve enfáticamente el clientelismo[...]la contrapartida de este marco es la lucha guerrillera” (La Rotta, 2013).

El problema de tierras no es único causante de todos los conflictos sociales del país, pero evidentemente una mala distribución de la riqueza, aunada al desinterés por mejorar las condiciones de la cultura de la sociedad; genera estas bombas de tiempo como el narcotráfico y la lucha guerrillera. En los 70's la agitación revolucionaria y la manifiesta posibilidad del ascenso económico y social, originó una serie de personajes entroncados en la clase media que lograron acrecentar sus finanzas gracias al tráfico de estupefacientes: inicialmente a la marihuana -actividad conocida como la Bonanza Marimbera en la Costa Atlántica-, en el norte del país, y luego al cultivo, procesamiento y distribución de cocaína en el Valle del Cauca y Antioquia; generando lo que posteriormente se denominaron los Carteles de Cali y

---

<sup>13</sup> El Frente Nacional fue una coalición política concretada en 1958 entre el Partido Liberal y el Partido Conservador de la República de Colombia. A manera de respuesta frente a la llegada de la dictadura militar en 1953, su consolidación en el poder entre 1954 y 1956, y luego de una década de grandes índices de violencia y enfrentamientos políticos radicales, los representantes de ambos partidos, Alberto Lleras Camargo (Partido Liberal) y Laureano Gómez Castro (Partido Conservador), se reunieron para discutir la necesidad de un pacto entre ambos partidos para restaurar la presencia en el poder del Bipartidismo. El 24 de julio de 1956, los líderes firmaron el Pacto de Benidorm, en tierras españolas, en donde se estableció como sistema de gobierno que, durante los siguientes 16 años, el poder presidencial se alternaría, cada cuatro años, entre un representante liberal y uno conservador.

Subgerencia Cultural del Banco de la República. (2015). El Frente Nacional. Recuperado de: [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/el\\_frente\\_nacional](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/el_frente_nacional)

Medellín en el occidente del país. A la par de este crecimiento económico, los traficantes buscaban afanosamente la aceptación social,

El reconocimiento siempre tiene que ver con las diferencias de clases que importan en la sociedad burguesa, porque ella promete la igualdad pero la niega al mismo tiempo, de ahí que se presente una dialéctica al interior de esa contradicción que les exige a aquellos que sufren de dicha discriminación, hacer lo posible por salir de esta posición (2013). Este ingreso a la sociedad privilegiada se dio gracias al omnipotente poder corruptor del dinero, que está en capacidad de permear todas las esferas de la vida social. En Colombia, desde los estamentos políticos, fabriles, policiacos, hasta entornos culturales y universitarios cayeron ante este poder.



TABLA 4.

Gracias a este dominio, al reconocimiento social y a la necesidad de permanecer ocultos a la vista de todos, el narcotráfico tardó algún tiempo en ser cuestionado. Como ficción aparece inicialmente en el entorno literario, “Antonio Caballero es quizás el primero en consignarlo en: Sin remedio (1984), novela que aunque no focalice el tema del narcotráfico hace referencias a los adictos. Fue Álvarez Gardeazábal quien entró plenamente en la temática con

El Divino e inició el subgénero novelesco del narcotráfico” (Piotrowski, 2009). La literatura al contrario del cine, ha servido de testigo en el proceso de aparición y consolidación del narcotráfico en Colombia. La década de los 80’s fue prolífica en la literatura del narcotráfico, no así el cine, recordando que apenas sí se lograban realizar unas cuantas películas en esta época.

La literatura –mucho más abundante en cantidad– puso de manifiesto el poder primero de los dólares y luego de las bombas y el terror de Pablo Escobar y sus aliados en guerra contra el Estado y la sociedad. En este entorno de lluvia de dólares, compra y venta de conciencias, surge la fuerza motorizada de los “mágicos”: los sicarios, que es representada con fascinación en películas embelesadas en el acto violento, como: “La virgen de los sicarios”, “Rosario Tijeras”, “El cartel de los sapos” y “Sumas y restas”.

Al inicio, la atracción por la representación y aceptación social de los narcotraficantes es dada fundamentalmente gracias a su presentación como salvadores y protectores del pueblo, símbolos del ascenso social y económico, y valedores de una nueva justicia; con el tiempo se toma conciencia de su papel real, evidenciado en sus actos barbáricos. El personaje del narcotraficante correspondería al arquetipo del antihéroe, “que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción de la sociedad, por quien el público principalmente siente simpatía[...]cuyo comportamiento es muy parecido al héroe pero que manifiesta un fuerte toque de cinismo” (Vogler, 2002), en el que se refleja la inversión de valores, en términos generales.

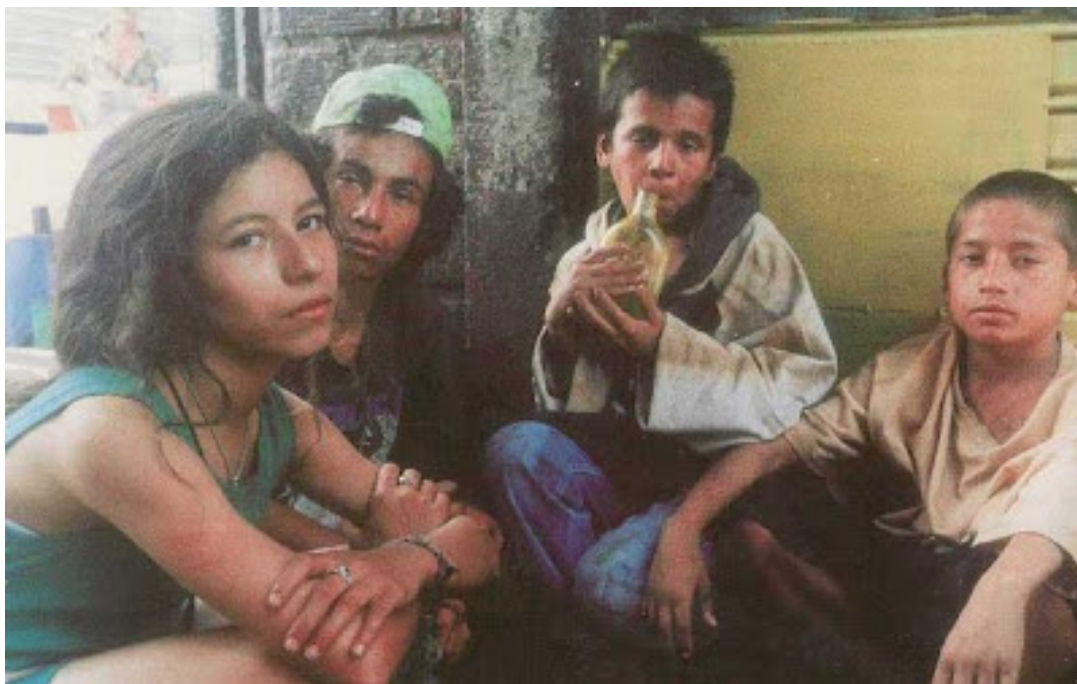
El cine colombiano no ha jugado a la denuncia moral ni a exaltar la figura del narcotráfico, más bien ha buscado poner de manifiesto una situación histórica y cultural; aún así, no se puede omitir la capacidad de testimonio y denuncia que prevalece en lo mimético.



Al parecer, la desaparición de los grandes carteles de la mafia del narcotráfico dio libertad a los canales de televisión privada para embelesarse en las historias de los narcotraficantes, y en muchos casos exaltarlos hasta el agotamiento. La primera telenovela colombiana que puso en evidencia el negocio del tráfico de narcóticos fue “La mala hierba” (1982), que revelaba las guerras intestinas de los guajiros y la irrupción de la marihuana en la Costa Norte de Colombia; de allí en adelante, más recientemente, surgieron muchas otras como: “El capo I, II y III”, “El señor de los cielos”, “Sin tetas no hay paraíso”, “Rosario Tijeras”, “El Patrón del mal”, “La Reina del Sur”, “Las muñecas de la mafia”, “La viuda de la mafia”, “El Cartel”, “Alias El Mexicano”, “El cartel de los sapos”, etc. Algunas de ellas en coproducción con canales mexicanos que parecen repetir la trágica historia colombiana.

En la mayoría de los casos, la pobreza material y ética son los puntos de partida para la creación de sus personajes; muchas de estas telenovelas han sido ampliamente difundidas en el mundo, afianzando patrones estéticos. Esta “narcocultura” cinematográfica plantea pautas no solo desde la estética, sino fundamentalmente desde la representación de comportamientos, pues se presentan: criminales que se ven o se creen por encima de la ley, alta dosis de violencia, corrupción, ambigüedad moral y traición, que parecen ser los elementos recurrentes en la representación del “traqueto” o sus mujeres en el cine nacional.

“La temática del narcotráfico y sus efectos nacionales reaparece en un sinnúmero de obras colombianas a fines del siglo XX y comienzos del XXI. A pesar del hiperrealismo que caracteriza a “Rodrigo D: No futuro” (1990), “La vendedora de Rosas” (1998) y “Sumas y restas” (2004), del documentalista y poeta Víctor Gaviria, hay que reconocer que esta producción cultural no refleja sencillamente la realidad antioqueña o colombiana, sino que se inserta en el contexto histórico-social para aportar otro discurso más complejo del espacio-tiempo representado” (Skar, 2007).



IMÁGEN 19. LA VENDEDORA DE ROSAS” (1998), DONDE LA INFANCIA VULNERABLE SE VE ABSORBIDA EN ENTORNOS DE MICROTRÁFICO Y CONSUMO DE SUSTANCIAS ALUCINÓGENAS

Igualmente, se presentan películas que sin desarrollar la temática, sí la utiliza como telón de fondo para aprovechar situaciones claves que permiten ampliar la visión del fenómeno, por ejemplo: “Todos tus muertos” (Carlos Moreno, 2003), “La virgen de los sicarios” (Barbet Schroeder, 1999), o “Apocalipsur” (Javier Mejía, 2007) que recurren a entornos de la violencia producida por los carteles, pero a su vez son indirectas las indicaciones al tráfico de drogas.



IMÁGEN 20. FOTOGRAMA LOS HIPOPÓTAMOS DE PABLO (2010). NUEVAMENTE SE TIENE LA IDEA DE UN PERSONAJE DE IMPORTANCIA NACIONAL, SIN IMPORTAR SU POSICIÓN DENTRO DE LA DICOTOMÍA BUENO / MALO, PERO QUE AYUDA A PRESERVAR UNA MEMORIA QUE IDENTIFICA A TODO EL PAÍS.

#### 4.1.3.2. Análisis del filme

##### ***María llena eres de gracia***

Año 2004

Dirección: Joshua Marston

Productor: Pau Mezey, Jaime Osorio

Guion: Joshua Marston

Coproducción Colombia-Estados Unidos



IMÁGEN 21. CARTEL PROMOCIONAL DE LA PELÍCULA ‘MARÍA LLENA ERES DE GRACIAS’. LA ACCIÓN REPRESENTA A MARÍA, (LA PROTAGONISTA), RECIBIENDO, COMO SÍMBOLO DEL CULTO CATÓLICO, LA COMUNIÓN, DONDE EN LUGAR DE LA HOSTIA RECIBE UNA CÁPSULA DE COCAÍNA Y ELLA MIRA CON REVERENCIA LA MANO DE QUIEN SE LA OFRECE.

En la película no se hace mucha relación al entorno católico y este corresponde más a un gesto provocador que realmente vinculado al entorno religioso de la película. Aun así, el interior “puro” del María, es el motivo de su salvación.

La nominación de Catalina Sandino al premio Oscar como mejor actriz principal –en el año 2005– y la premiación con el Oso de Plata como mejor actriz en el Festival de Cine de Berlín catapultó el interés general por esta película, dirigida por el norteamericano Joshua Marston, y considerada colombiana pero donde realmente debieron filmar las escenas del pueblo y el cultivo de flores es en Ecuador, “debido a los precios de los seguros y dada la inestabilidad política de Colombia” (Suárez, 2009). Sin embargo, el apoyo financiero y el lobby del canal de televisión paga HBO, pone en relieve la antinomia frente a lo nacional, dado que se reelaboran discursos sobre lo trasnacional y lo global, “es impreciso elaborar un listado categórico del cine colombiano, ya que desde sus orígenes, las fronteras entre lo propio y lo extraño, lo nacional y lo extranjero, son difusas” (Torres, 1915).

Aún así, debido a la temática y a la presencia mayoritaria de actores colombianos, y por supuesto por cuestiones prácticas frente al reconocimiento internacional, se realiza la revisión de esta cinta para esta tesis, como película colombiana.



IMÁGEN 22. FOTOGRAMAS PELÍCULA “MARÍA LLENA ERES DE GRACIA” (2004) DONDE APRENDE A TRAGARSE LAS “PEPAS” SIN DESTRUIRLAS Y DESCUBRE LA DIFICULTAD FÍSICA DE ESTE ACTO

Según Oswaldo Osorio, en Colombia se han realizado tres películas sobre el último eslabón de la cadena alimentaria del narcotráfico, lo que se considera como el más vulnerable y débil de todo el ciclo de producción y distribución de narcóticos; correspondiente al correo humano que lleva en sus entrañas la droga a otros países (Osorio, 2010), y que se le ha denominado “Mula”, haciendo referencia “al animal de carga que predominó en América Hispánica durante la Colonia, pues los caminos eran de mulas y ellas cargaban la riqueza de metales preciosos[...]hasta llegar a los puertos rumbo a la metrópoli. Así pues, la mula como vehículo de transporte es una metáfora para estas mujeres, cosificadas como meros vehículos

o animales de carga” (Pérez Murillo, 2009). En este sentido es interesante identificar que a los camiones de carga extragrandes en Colombia se les denomina tractomulas o Mulas. Continuando con Osorio, las tres películas sobre el tema de las “mulas” realizadas en Colombia son: “Nieve Tropical” (Ciro Durán, 1993), “El arriero” (Guillermo Calle, 2009) y “María llena eres de gracia” (Joshua Marston, 2004), y una última: “Hábitos sucios” (Carlos Palau, 2003) que la integra en la subtrama.



IMÁGEN 23. FOTOGRAMA FILME EL ARRIERO (2009). SE EXPONE LA ACTIVIDAD ILEGAL DEL NARCOTRÁFICO CON EL TRANSPORTE A TRAVÉS DE PERSONAS DENOMINADAS ‘MULAS’. QUIEN ESTA PREPARANDO LAS ‘PEPAS’ Y SU CUERPO PARA EL TRANSPORTE DE LA MERCANCÍA EN SU CUERPO.

Retornando sobre “María llena eres de gracia”, se proponen diversos discursos desde la construcción del personaje hasta la ingenuidad de su narración. Por un lado, se puede considerar que esta propuesta va muy de la mano del desconocimiento, la inocencia y la mirada culpable del extranjero en este caso el guionista realizador. Martson realizó entrevistas a mujeres “Mulas” en la cárcel en Estados Unidos, a policías del aeropuerto del Kennedy de New York, a inmigrantes colombianos en New York, etc. (Pérez Murillo, 2009), proponiendo una mirada antropológica de las relaciones y causas del tráfico de drogas. De

esta manera busca comprender el hecho dramático y desesperado que puede obligar a una mujer a llevar drogas en su cuerpo y estar dispuesta a arriesgar su libertad y su vida, al descubrir las difíciles condiciones que ofrece la vida en el campo colombiano y las ancestrales limitaciones para proyectar una vida mejor.

Ahora bien, en María,

...Más que con compasión, es con una suerte de paternal simpatía que Jhosua Martson mira a la “mula”, interpretada por Catalina Sandino[...]lo cierto es que se trata de una lacónica puesta en escena del proceso de una “mula”[...]incluso la simpatía de Martson por el personaje le permite armar un artificial pero nada verosímil final, que debió complacer mucho al público pero que nada tiene que ver con la realidad de estos personajes” (Osorio, 2010).

A pesar de compartir algunos de los argumentos de Osorio, es evidente que la película propone realizar una mirada a la marginalidad, el materialismo y el interés individual de salir adelante sin medir las consecuencias, propias de la estructura capitalista hegemónica del momento actual; emancipada del histórico poder de la Iglesia Católica –a la que se hacen referencias permanentes en el filme– y a la burguesía colombiana, hacia donde pretende ir a trabajar como empleada doméstica luego de perder su trabajo en el cultivo de flores. “Este marco, además, contrasta al narcotráfico con la creciente importancia de la industria florera en Colombia (segundo exportador de flores a Estados Unidos después de Holanda)” (Skar 2007).





IMÁGEN 24. FOTOGRAMA MARÍA LLENA ERES DE GRACIA (2004). LA IDEA DE NARCOTRÁFICO SE PROPONE EN MUCHOS FILMES DESDE LA MIRADA DE QUIEN DEBE ASUMIR EL RIESGO DE CARGAR CON LA MERCANCÍA PARA TRANSPORTARLA HACIA OTROS SITIOS DEL MUNDO.

Igualmente, “*María llena eres de gracia*” ofrece una historia verosímil, no desde las “mulas” sino desde la desesperanza económica, la intersubjetividad entre la estructura socioeconómica patriarcal y los valores de cohesión moral yuxtapuestos a lo femenino que transgrede las tradiciones religiosas, sexuales y económicas, y encarnado en una mujer de 17 años que aún busca descubrir su lugar en el mundo.

Según el director “se trata sobre la inconformidad de María y su instinto de superación, su búsqueda y anhelo por algo distinto a lo que tiene a pesar de no poder definirlo en palabras” (Pérez Murillo, 2009, p. 307). A partir de esta premisa, se puede intuir que la película tiene menos que ver con una “mula colombiana” y más con la lucha de una joven con pocas oportunidades por salir adelante ante un mundo hostil; posiblemente, esto ha generado una lectura global, una identificación con una persona dispuesta a sacrificarse a cualquier precio – aún de forma egoísta–, por salir de las estructuras hegemónicas que limitan su vida.

A pesar de este sacrificio, María no logra establecer rupturas que transformen los códigos socioculturales, económicos ni sexuales; liberada de la línea machista en la producción de flores y en la anodina relación amorosa se involucra en la estructura de poder masculina del narcotráfico, liberada solo al final por el amor al bebé que lleva en su vientre cuando decide no regresar a Colombia y tomar las riendas de su vida.



La omisión del hombre en la casa familiar, en una estructura cultural machista como la latinoamericana, muestra problemáticas en los cambios que desestabilizan las relaciones económicas y sociales entre hombres y mujeres de bajos recursos. María vive con la madre, la abuela y su hermana –que tiene un hijo pequeño–, donde al parecer María es el único medio de sustento de todo el grupo familiar, determinando su estrecho margen de oportunidades que se presenta en su realidad al renunciar a la producción de flores y así se configura la compleja situación donde María Álvarez se debate entre implorar el reingreso en la plantación de flores, casarse sin amor con el padre de su hijo y el compromiso de sostener a su familia o migrar.

Inicialmente, la idea de migrar implica ir a trabajar de empleada doméstica a Bogotá, un éxodo interno por obligaciones económicas, una desterritorialización nacional. En su viaje a Bogotá para buscar trabajo es contactada para integrarse al negocio de la droga como “mula”, indicando la misma geolocalización del producto que configuraba su sustento hasta ese momento: las flores y los narcóticos van a los Estados Unidos, país consumidor por excelencia.

Entre sus dudas conoce a Lucy, que le sirve como una suerte de mentor caído, quien le enseña las condiciones del viaje, el beneficio del dinero y las posibilidades que se le abren a futuro, pero que al parecer no son muchas. Lucy es obligada a viajar de nuevo sin la preparación adecuada, provocando que una bolsa se rompa en sus entrañas, desencadenando su muerte, para luego (¿o antes?) ser abierta en canal por los traficantes en New York y así poder extraer la mercancía de su vientre. María y Blanca, su amiga del pueblo que los narcotraficantes han contactado, huyen con sus “pepas” ante la incertidumbre de su suerte y contactan a Karla –la hermana de Lucy–, a quien no había visto en años y ahora está embarazada, situación que hace reflexionar a María sobre su propio embarazo y sobre el futuro de su hijo; asimismo, el debate interior de María sobre si debe recibir ayuda de Karla

sin anunciarle la trágica muerte de su hermana Lucy, cuestiona su identidad, y el apoyo que reciben de Don Fernando en la repatriación del cadáver de Lucy a Colombia.

Orlando Tobón (el personaje real) fue para Martson fundamental en el proceso de investigación de la problemática de las “mulas”, pues él ha apoyado la repatriación de más de 400 cadáveres de mujeres víctimas del narcotráfico en los Estados Unidos. Esa confusión constante, ese ir y venir de María en la gran ciudad resalta como símbolo perentorio de la existencia personal, porque el examen gratuito y apremiante que le realizan en un centro médico para verificar la salud del niño que lleva en el vientre, una visión cándida e ilusoria, donde escucha por primera vez el latido del corazón de su hijo, finalmente otorga el verdadero sentido de su existencia, y su razón para quedarse en los Estados Unidos como lo había manifestado Karla de forma premonitoria. Este embarazo realza su “Gracia” al salvarla del sistema machista y opresivo del sistema económico y sin futuro de su pueblo, al ampararla en el aeropuerto e impedir la radiografía por parte de la policía y finalmente al allanarle el camino para el futuro de su vida.

El filme plantea el imaginario de gente como María: seres individualistas, luchadores, arriesgados e ingenuos, dispuestos a sacrificar más de la cuenta por un lucro casi imposible de obtener de forma legal. Un orden violento impuesto por la ilegalidad, entroncado en el espíritu egoísta de la época, quienes en cercanía solidaria pueden acoger a María –como Karla y Orlando –, mantienen valores culturales de origen, afrontando la globalización y el capitalismo, para así establecer los vínculos humanitarios frente a la desigualdad social y económica que incide en la lucha femenina y de clase por la autodeterminación.

Evidentemente, la posición crítica de Martson se establece en una única dirección: el gran país acogedor, dispuesto a recibir a la víctima de la pobreza en manos de los hombres narcotraficantes dispuestos a abusar de ella, sin tener en cuenta el destino de los narcóticos transportados y las clínicas gratis para exámenes inmediatos, donde se sugiere que recibirá un

tratamiento mejor que en su país. Gente acogedora y experiencias positivas, “para un público norteamericano, hay una incuestionable reafirmación de su generosidad, su superioridad ética y económica y su deber de proteger a las pobres mujeres embarazadas inmigrantes que llegan del Tercer Mundo” (Skar, 2007).

#### *4.1.3.3. Resultados*

La subcultura de los narcotraficantes, presente en el audiovisual colombiano influye activamente en la ficción y contribuye a la interpretación de su sistema de significación, teniendo en cuenta que generan sus propios lenguajes y propios medios de comunicación. Pareciera que el influjo del postmodernismo, como parte de época, favorece la transformación social liderada por los capos.

El cine y la televisión facilitan la referencialidad al entorno cotidiano y su consecuente comprensión y penetración mediante el recurso metafórico del proceso de metonimia; esta mimesis ha permitido que la narrativa del narcotráfico (tanto desde la literatura como desde el audiovisual) configure en Colombia un discurso de géneros desde lo literario, televisivo y cinematográfico, un evidente corpus de obras sobre el narcotráfico que está contribuyendo a la conformación de un nuevo género narrativo. “Como práctica discursiva, esta narrativa evidencia las contradicciones e intenta acceder a un marco axiológico que permita a cada lector rescatar el concepto de dignidad de la persona y el sentido de la existencia: la crisis causada por el narcotráfico y la labor educativa de la literatura permiten esperar una reacción favorable” (Piotrowski, 2009).

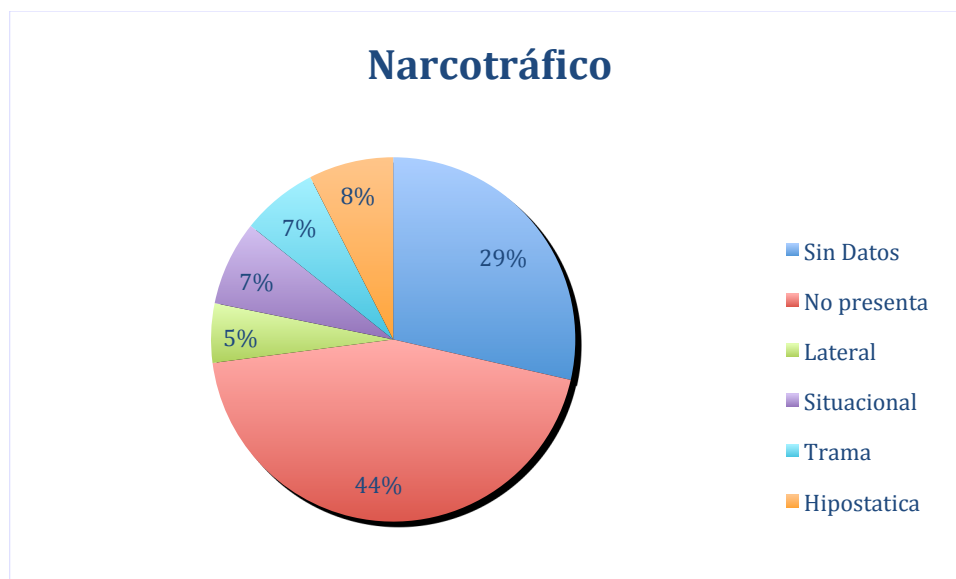


TABLA 5. PORCENTAJE DE PELÍCULAS QUE INVOLUCRAN NARCOTRÁFICO EN SU TRAMA Y SU VALORACIÓN NARRATIVA

A pesar de la sensación general del público colombiano<sup>14</sup>, que considera que la mayoría de las películas colombianas son acerca del narcotráfico o sus consecuencias, la realidad es que durante el período estudiado; la mayoría de los filmes colombianos no tocan temáticamente ni lateralmente la problemática, indicando que en el 55% de los filmes no hay interacción con sustancias narcóticas prohibidas, no hay ni se hace alusión a ellas.

El 16% tocan el tema de forma lateral, donde se hacen alusiones o se intuye que alguien está vinculado con venta o consumo de drogas.

Solamente el 10% evidencia la presencia del consumo o tráfico, correspondiente a un contexto situacional determinado. Presente en algún personaje secundario y que no influye la trama principal.

El 12% el tema del narcotráfico presente en la subtrama o tiene una relevancia en los personajes principales (protagonistas y antagonistas) o en la trama de la historia o se usa - como se dijo anteriormente- como telón de fondo de la ficción.

<sup>14</sup> ... la opinión pública tiene, cuantitativamente, muchas más razones para estar agotada por el furor realista de nuestro cine y por la reiteración del cliché de colombiano mafioso, tramposo, pícaro. El éxito mediático o de público de películas como *La virgen de los sicarios* (2000), *El Rey* (2004), *Rosario Tijeras* (2005) o *María llena eres de gracia* (2004) ha sembrado la idea de que no hay otro cine colombiano... (Zuluaga 2005)



IMÁGEN 25. *SUMAS Y RESTAS* (2005). LA PRODUCCIÓN, VENTA Y DISTRIBUCIÓN DE LAS DROGA ILÍCITAS, ES DECIR, LA ACTIVIDAD DEL NARCOTRÁFICO, SE ACOMPAÑA GENERALMENTE DE SU CONSUMO, GENERANDO ADICCIÓN EN QUIENES TRABAJAN EN EL MEDIO.

Finalmente, el 8%, correspondiente a 8 películas están vinculadas de forma hipostática al narcotráfico, ya sea que es su temática principal o se evidencia claramente el tráfico o consumo de droga en su trama principal.

Con excepción de: *“Los pecados de mi padre”* (2009) que corresponde a un documental donde Sebastián Marroquín o Juan Pablo Escobar cuenta una parte de la historia de su padre: Pablo Escobar, las 8 películas corresponden a ficciones compenetradas con el tema. Estas películas son: *“María llena eres de gracia”* (Joshua Marston, 2004), *“El rey”* (Antonio Dorado, 2004), *“Sumas y restas”* (Víctor Gaviria, 2004), *“El cartel de los sapos”* (Carlos Moreno, 2012), *“El Colombian Dream”* (Felipe Aljure, 2006), *“Apocalipsur”* (Javier Mejía, 2007) y *“El arriero”* (Guillermo Calle, 2009) y *“Perro come perro”* (Carlos Moreno, 2008), (la cual, a pesar de la crudeza de sus imágenes y las características de los personajes, no es posible confirmar que la película trate de forma hipostática sobre narcotraficantes, y si los jefes representados correspondan a capos de la droga).



IMÁGEN 26. FOTOGRAMA “EL COLOMBIAN DREAM” (2006) DONDE LA IRONÍA Y EL HUMOR NEGRO SON EL PAPEL PREDOMINANTE EN UN ENTORNO DE FIESTA Y DROGAS EN LA REGIÓN DE DESCANSO DE LOS BOGOTANOS.

#### 4.1.4. Éxodo en el Cine Colombiano

##### 4.1.4.1. Análisis temático: Éxodo

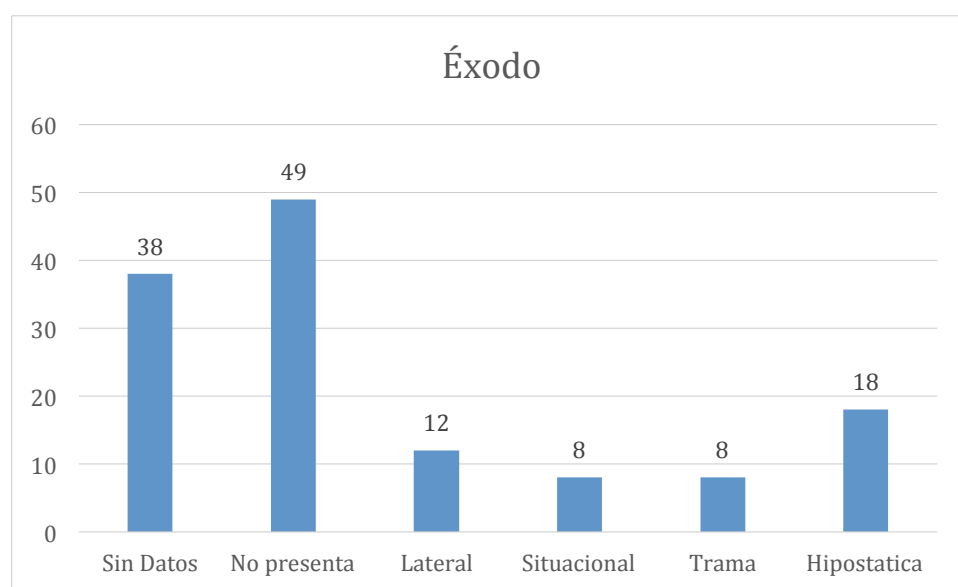


TABLA 6. . EL ÉXODO - DESPLAZAMIENTO REPRESENTADO EN LAS PELÍCULAS COLOMBIANAS ENTRE 2003 – 2013

El desplazamiento forzado es un elemento constitutivo de la historia de Colombia, desde su formación inicial como nación independiente hasta la actualidad.

Este desplazamiento ha querido ser mostrado fundamentalmente como un fenómeno de mudanza de espacio o un hecho geográfico al indicar un cambio de lugar de residencia, lo cual corresponde realmente al fenómeno más dramático y sangriento de la historia de Colombia. La gente es expulsada, obligada a huir y a esconderse de sus perpetradores, que no solo corresponden a la cruenta batalla entre paramilitares y guerrilleros; sino que también se incluyen las Fuerzas Armadas oficiales.

Debido a la complejidad del proceso de desplazamiento forzado en Colombia, a la cantidad de sectores que intervienen en él y fundamentalmente a las terribles consecuencias sobre el mantenimiento del tejido social y cultural, se ha optado por realizar una reseña

amplia del fenómeno, de sus inicios y sus perspectivas a futuro. La violencia, el narcotráfico y la indolencia social y política han sido sus principales promotores, igualmente los mecanismos de representación del cine y las artes se han acallado; la censura (impuesta por medios oficiales o ilegales) y la autocensura, han evitado que los mecanismos constructores de identidad –específicamente el cine–, hayan reflexionado poco o se han atrevido poco a confrontar esta tragedia, que de tanto repetirse se asemeja a una comedia cruel y despiadada.

Según el Centro de Memoria Histórica, entre los años 1985 y 2012 se han desplazado debido al conflicto armado interno: 5'712.506 víctimas (¡Basta ya!). Y para el historiador británico Hobsbawn (1987), Colombia puede entenderse a partir de dos hechos recurrentes: la colonización permanente y la violencia persistente (Hobsbawn & Torres, 1987).

Evidentemente, la Conquista Española realizada a sangre y fuego y el proceso de la Colonia implicaron las características indicadas por Hobsbawm. Luego de la Guerra de Independencia (1810-1819), el resto del siglo fue afligido con incesantes guerras civiles, un conflicto entre proteccionismo y librecambio, conservadores y liberales, donde la tierra era más una fuente de poder y de riqueza como medio de dominación al impedir su explotación por campesinos e indígenas. Y este monopolio de la propiedad incluía la fuerza de trabajo, bajo las formas de terrajería, medianería, aparcería, colonato, etc., al quedar atada la fuerza de trabajo a la propiedad privada, la cual a su vez pasaba al vencedor en batalla, generando despoblamiento y repoblamiento de pueblos enteros con la mano de obra de las grandes haciendas entregadas como botín de guerra.

La alternancia de poder, entre liberales y conservadores, pocas veces de forma pacífica o democrática, degeneró en la constitución de grupos armados –ya fuera para defender sus territorios o para apropiarse de los ajenos– disfrazados en mascaradas políticas que solo servían de excusa para seguir entronizados en el poder. Los conservadores, como partido



minoritario “se lanzó a la aventura de menguar esa diferencia utilizando todos los medios. En el Congreso forzando leyes que recortaban los derechos políticos de la oposición y preparando una Constitución corporativista.

Y en el campo, oficializando las bandas armadas, un cuerpo parapolicial que se conocía como ‘chulavitas’. Esta transmutación de las armas privadas en paraoficiales se hizo una realidad general después del 9 de abril del 48, cuando fue asesinado el líder de la oposición liberal Jorge Eliécer Gaitán” (Molano, 2001<sup>15</sup>).

Su asesinato, en una calle de Bogotá, desencadenó, en el término de pocas horas, una insurrección espontánea en la capital, que se propagó mediante la toma del poder, igualmente espontánea por parte de comités revolucionarios, a varias ciudades de provincia[...]lo que debió haber sido una revolución social terminó en La Violencia porque, quizás por última vez, el sistema oligárquico logró contener y controlar la insurrección social, convirtiéndola en una lucha partidista. Pero la batalla se salió de control, y se transformó en una avalancha de sangre porque la lucha armada entre liberales y conservadores llevaba entonces una carga adicional de odio social y de miedo (Hobsbawn & Torres, 1987).

Los crímenes cometidos durante este periodo son incontables, las organizaciones que cometían los crímenes eran protegidas por el Estado y por la Iglesia Católica, porque “matar liberales no es pecado” –según lo preconizaba Monseñor Miguel Ángel Builes<sup>16</sup> desde los

---

<sup>15</sup> Alfredo Molano Bravo es sociólogo, periodista y escritor colombiano que ha dedicado su vida a los estudios culturales, preocupándose esencialmente por el desentrañamiento de los orígenes y desarrollos de fenómenos sociales colombianos, en especial de aquellos que tienen su origen en ciertas minorías sociales, principalmente las campesinas. Ha sido profesor de varias universidades; autor de numerosos trabajos de investigación y ha obtenido premios de Periodismo por la difusión de aspectos esenciales de la realidad colombiana. Entre 2001 y 2002 vivió exiliado en [Barcelona](#) y en [Stanford](#), donde fue profesor visitante, debido a amenazas de grupos paramilitares y de clanes políticos.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo\\_Molano\\_Bravo](https://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Molano_Bravo)

<sup>16</sup> Monseñor Miguel Ángel Builes forma parte de la lista de ocho sacerdotes y tres monjas colombianos que hacen cola en el Vaticano para lograr la canonización. Obispo de Santa Rosa de Osos, para quien resultaba aberrante que las mujeres llevaran pantalones, montaran a caballo y usaran minifalda. Eran demoníacos los carnavales, los reinados, los boleros de Daniel Santos y el mambo de Pérez Prado. El cine no era más que “uno

púlpitos. Durante este periodo se hicieron habituales las formas monstruosas de matar y humillar luego de la muerte: el corte de franela, el corte de corbata, picadillo, castración, y un largo catálogo de formas de aterrorizar a los sobrevivientes que eran obligados a huir y abandonar sus tierras e ideales políticos, tras lo cual las regiones abandonadas y sus bienes eran ocupadas por fieles al partido opresor.

La tierra cambió de manos en muchas regiones[...]A mediano plazo los dirigentes del Partido, sus financiadores y colaboradores fueron los beneficiados reales del proceso. Son bien conocidos los casos del Valle del Cauca, Tolima y Cauca, donde tierras que antes de la Violencia eran campesinas, después terminaron en manos de hacendados y empresarios (Molano, 2001).

Este sistema de violencia suscitó un proceso de desplazamiento acelerado del campo a los pueblos y ciudades, generando una transformación urbana sin motivos económicos o industriales aparentes. En 25 años, a partir de 1950, “Colombia pasó de tener dos tercios de población rural, a un 70 por ciento de población urbana” (Hobsbawn & Torres, 1987), algunos otros optaron por colonizar nuevas tierras lejos del influjo de la violencia, la oligarquía y el Estado.

En esta situación se llegó al único golpe de estado del s. XX, perpetrado por el general Gustavo Rojas Pinilla –del que se ha hablado anteriormente–, quien necesitando consolidar el apoyo de Estados Unidos, atacó a campesinos influenciados por lo que ellos entendían como Comunismo; fue así como provocó nuevos desplazamientos en un movimiento que se denominó “Columnas en Marcha” (González & Marulanda, 1990), y obligó a la colonización de selvas en precarias condiciones. La salida de Rojas Pinilla y la instauración del Frente

---

de los medios más eficaces de dañar las almas si no se le pone cortapisa” y la radio sólo era uno de los tantos vasos comunicantes de Satán. Los bailes fomentaban la fornicación y el bambuco “era un invento pagano”. Era pecado estar a la moda, leer El Tiempo, y sobre todo ser liberal.

<http://www.las2orillas.co/el-obispo-mas-violento-de-colombia-puede-terminar-de-santo/>

Nacional no mejoró las condiciones para estos campesinos, quienes fueron nuevamente objetivo de las bombas del gobierno. A partir de estas operaciones se fundaron las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-FARC, pues se trataba de fuerzas irregulares comandadas por campesinos y orientadas por comunistas.

Paralelamente, apoyados por las ideas del Che Guevara e inspirados por la Revolución Cubana se conformó el Ejército de Liberación Nacional-ELN, que “cuenta con pocos simpatizantes; y gracias al chantaje con que somete a las compañías petroleras internacionales, cuenta, en cambio, con mucho dinero[...]El último grupo guerrillero y el que ha recibido mayor publicidad, el M-19, se formó en 1974, pretendiendo ser una respuesta al robo de la elección presidencial al General Rojas Pinilla, el exdictador, quien hizo un regreso triunfal como el Perón colombiano, o mejor como el neo-Gaitán, atrayendo un vasto sector de población urbana marginada con un programa populista radical que tuvo enorme éxito. [...]La multiplicación de los movimientos guerrilleros fue un signo de frustración” (Hobsbawn & Torres, 1987).

Los campesinos así quedan atrapados en dos frentes de guerra y deben seguirse desplazando hacia la colonización de las montañas y las selvas. Esta colonización implica la transformación del uso de la tierra poco fértil en cultivos de pancoger, tierras que luego son sembradas en pasto y vendidas a los hacendados ganaderos, y así los campesinos inician nuevamente el ciclo de colonización y desplazamiento. El Estado autorizó y estimuló los grandes monopolios de tierra bajo el argumento de fomentar la gran empresa agropecuaria, y aceleró el urbanismo en las ciudades.

Las regiones campesinas se vieron afectadas y ejecutaron invasiones masivas de predios de los cuales fueron expulsados a la fuerza y se vieron lanzados a zonas inhóspitas controladas por la guerrilla, quienes se constituyeron como el Estado y el orden en estas regiones.

A finales del s. XX llegaron los cultivos ilícitos, primero la marihuana y luego la coca, lo que alivió el estado económico de muchos campesinos, quienes se convirtieron en sujetos consumidores de bienes y no dependientes de las órdenes de los hacendados.

Ingresa nuevos actores armados al conflicto, como los narcotraficantes, los paramilitares, los grandes contrabandistas y esmeralderos, [...] El ingreso de todos estos, acentúan aún más los efectos de la guerra: el primero, por sus recursos económicos casi ilimitados, poder de corrupción, vendettas intimidatorias, estructura violenta y poder de alianzas políticas o militares con élites locales o nacionales y con las instituciones legalmente instituidas; y el segundo, por ser parte de una estrategia política-militar de combinación de todas las formas de lucha de los sectores más militaristas y reaccionarios de la vida política nacional e interesados en mantener un statu quo, que les garantiza su sobrevivencia en el tiempo (Arévalo 2013).

La guerrilla decide extorsionar al narcotraficante para financiar su guerra, ganando enemigos poderosos quienes en alianza con políticos crean el paramilitarismo, que nace como fuerzas de autodefensas campesinas contra la guerrilla. Según el Cohedes<sup>17</sup>, los paramilitares son los responsables del 32% del desplazamiento forzado en Colombia (Núñez & Hurtado, 2014). Igualmente, la guerrilla realizaba operativos de exterminio a quienes consideraba infiltrados, ya fueran en los pueblos o dentro de sus filas.

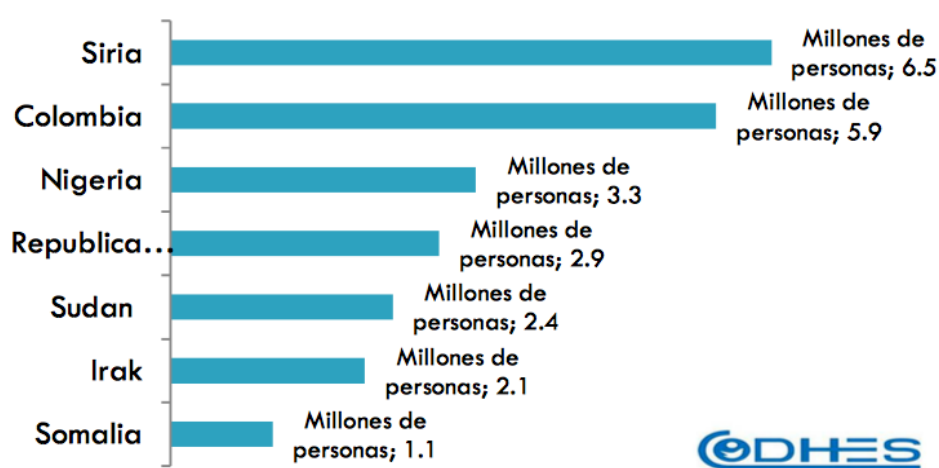
Las Farc se desmovilizaron y a partir de una disidencia del Partido Comunista crearon un grupo político de bases campesinas: La Unión Patriótica. En su momento cumbre, este partido político logró elegir 16 alcaldes y 256 concejales, y escogió 16 representantes al

---

<sup>17</sup> La Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento-CODHES es una organización no gubernamental, de carácter internacional, que promueve la realización y vigencia integral de los Derechos Humanos de las personas desplazadas, refugiadas y migrantes teniendo como referente, en casos específicos, el Derecho Internacional Humanitario, el Derecho Internacional de los Refugiados y los Principios Rectores sobre los Desplazamientos Internos  
<http://www.codhes.org/index.php/>

Congreso de Colombia. Sin embargo, en dos décadas de ejercicio político más de 3 mil de sus militantes fueron asesinados, entre ellos dos candidatos presidenciales y 13 parlamentarios (Verdad Abierta, 2013). Una espeluznante mezcla de paramilitares con el beneplácito de militares y policía, apoyados y financiados por narcotraficantes, ganaderos, terratenientes, industriales y políticos de extrema derecha, provocaron la desbandada de los electores de la zona bananera y otras regiones del país.

**Gráfica 1. Personas desplazadas internamente**



*Fuente: IDMC, General Report 2013. Colombia, Fuente: CODHES*

**TABLA 7. CANTIDAD DE PERSONAS DESPLAZADAS INTERNAMENTE POR PAÍS.**

Actualmente, la tragedia se repite. El desplazamiento forzado en Colombia ha sido desde la década de los 90 la consecuencia más visible del conflicto armado insurgente, contrainsurgente y paraestatal. Entre 1985 y 2013, de acuerdo con la estimación, 5'921.924 personas se han visto en la necesidad de desplazarse para proteger su vida e integridad y la de sus familias. Esto significa, de acuerdo con las estadísticas mundiales, que Colombia es el segundo país en el mundo con mayor número de desplazados internos (2014), donde el 50% de los desplazados llega a las ciudades y sólo el 8% sigue viviendo en áreas rurales.

Así, se han asesinado líderes de todo tipo, desde sacerdotes hasta médicos, profesores de escuela, madres comunitarias, alcaldes, etc.

El terror trae consecuencias múltiples de orden social, la más importante es el rompimiento de los vínculos sociales de solidaridad y mutua cooperación, basados en vecinazgo, lazos familiares, afinidades ocupacionales o las simpatías ideológicas[...]la gente comienza a desconfiar entre sí, se acusan unos a otros, se señalan como culpables. La vida en comunidad se vuelve un infierno[...]la desconfianza y el miedo llega hasta el punto que la vida se hace imposible” (Molano 2001).

Molano además plantea de los efectos políticos y económicos del desplazamiento, se dan a causa del interés por la apropiación de tierras, y señala dos casos: “el trasvase” donde al desalojar la tierra se llena de campesinos que apoyan al grupo vencedor asegurando su apoyo y la retaguardia para continuar la lucha, o evitando protestas si llegan proyectos de gran capital.

Por otro lado, el más habitual, es el despojo de tierras campesinas de buena calidad para luego ser entregadas a terratenientes que han financiado las operaciones, comúnmente narcotraficantes; en este sentido, Wolf marca la relevancia que se tiene al diferenciar el “tipo de campesino”, indicando que se establecen “diferencias en el comportamiento y en los puntos de vista entre arrendatarios y propietarios, entre campesinos ricos y campesinos pobres, entre agricultores que también son artesanos y aquellos que sólo aran y cosechan.” (Wolf 1999, p. 7), lo que permite comprender las articulaciones sociales y políticas y su actuar frente a determinadas circunstancias.

En los últimos años ha habido actividades de Paz que han reducido el número global de desplazados, lo que no ha significado la desaparición del fenómeno. El grupo paramilitar más

importante entregó las armas y sus principales líderes fueron asesinados en confrontaciones internas o puestos prisioneros; muchos de sus combatientes se reciclaron en otros grupos paramilitares, llamados por el estado Bandas Criminales, con vínculos más claros desde el narcotráfico. De hecho: “Estos (grupos paramilitares) se definieron como organizaciones contraguerrilleras y aliadas del Estado en su lucha contrainsurgente, apoyo que las elites militares y regionales negaron de palabra, pero aceptaron de hecho<sup>18</sup>”.

Tales agrupaciones iniciaron una negociación en diciembre de 2002 para su desmovilización, desarme y reinserción[...]y culminó con la extradición hacia los Estados Unidos de la mayoría de los líderes de las AUC en mayo de 2008, en el marco de un tratado entre los dos países para la lucha en contra del narcotráfico.” (Romero 2007, p. 2)

Años atrás, la guerrilla del M-19 entregó sus armas en 1989 y constituyeron un movimiento político con un evidente grado de aceptación, llegando incluso a la alcaldía de Bogotá y con posibilidades reales de afrontar una campaña presidencial. Las Farc acaban de firmar otro acuerdo con palpables beneficios y el ELN inicia los diálogos para el armisticio, los grandes capos de la droga están muertos y solo persisten sus herederos de guerra. Aún así, nada puede asegurar que no volverán por los despojos de tierras sobre la sociedad más vulnerable, los asesinatos sobre líderes sociales continúan, los intereses de lucro a cualquier costo siguen tan vigentes como al inicio de la Colonia y los valores constitucionales aún parecen utopías en una Colombia acostumbrada a la barbarie y la violencia.

A pesar de la dimensión de la tragedia, los medios y los gobernantes se han ocupado en ocultarla, en invisibilizarla y por lo tanto en minimizar sus causas y sus consecuencias, en muchos casos la visión simplista de la economía termina desdeñando las rebeliones “Como

---

<sup>18</sup> El periódico El Tiempo reseñó en abril del 2008 que se detuvieron 29 congresistas, 51 están implicados de alguna manera con los paramilitares, indicando además que todo tipo de políticos y miembros de las Fuerzas Armadas están siendo investigados por estas asociaciones.  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4085772>

dice Grossman en *Cleptocracia y revoluciones*: en esas insurrecciones los insurgentes no se distinguen de los bandoleros o los piratas.

La rebelión es una depredación en gran escala de las actividades económicas productivas. No obstante, esta opinión está tan reñida con el discurso popular sobre el conflicto que existe la tentación de desecharla como mera fantasía” (Collier 2001, p.3).

En cierto sentido, “los intereses bélicos y los intereses de la sociedad de la comunicación no llegaron a ponerse de acuerdo.” (Quintana 2003) Los cordones de miseria resultantes en los campos y las grandes ciudades no son relacionados y parecieran el resultado de precarias formas de vida; igualmente, el cine nacional ha reflexionado poco sobre el tema desde la ficción, no así desde el documental que ha mantenido su ojo crítico en todos los sucesos conflictivos de la realidad colombiana.

Cuando se indaga sobre las películas colombianas que abordan la temática del desplazamiento forzado, generalmente son asimiladas con películas que tratan la violencia, pero pocas veces se establece –como es el interés de este escrito– una relación directa con la narrativa y la temática específica del desplazamiento forzado como fenómeno social.

Durante el periodo de FOCINE (1978-1993) se realizaron algunas películas de relevancia que cuestionaban fundamentalmente la ineficacia del Estado en la reconstitución del tejido social que ha sido roto principalmente por sus propias acciones u omisiones, la aparición de las “guerrillas liberales” y los procesos de colonización de campesinos desposeídos. “*Canaguaro*” (Dunav Kuzmanich, 1981), que paradójicamente no fue financiada con recursos de Focine, trata de establecer una relación icónica entre el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán y el líder guerrillero Canaguaro.

Es una película con gran cantidad de desaciertos técnicos y sonoros, pero en la que “la unidad del relato es clara con el posicionamiento ideológico de todos los personajes y la



búsqueda que impulsa la narrativa (una amnistía para los alzados en armas) es perfectamente reconocible” (Suárez, 2009). Y en la que también se revelan las intrincadas relaciones del poder, la política y la traición a la que es sometido finalmente el grupo guerrillero, donde el campesinado debe movilizarse convertido en hombre de guerra para defender su terruño y su dignidad. Tal vez no asuma el desplazamiento, pero evidentemente de forma tangencial se delata la necesidad de armarse o huir.

Igualmente, dentro de las películas sobre la representación del periodo de la Violencia en los campos se encuentra *“El río de las tumbas”* (Julio Luzardo, 1965) donde en un espacio alegórico a la Colombia rural, con cierto exotismo, plantea la ambigüedad entre la comedia y el drama y la indiferencia generalizadas ante el hallazgo de cadáveres en el río que nadie quiere, exaltando el estatismo e inmutabilidad de las personas frente a la tragedia. “Elabora una crítica a la falta de responsabilidad estatal hacia la violencia y la conformación de ésta como una fuerza abstracta, que recorre espacios y tiempos con un carácter iterativo como impreciso” (Suárez, 2009).

Una de las películas más representativas de Focine y por lo tanto no exenta de críticas, corresponde a *“Cóndores no entierran todos los días”* (Francisco Norden, 1984), basado en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal, saca a la luz el atávico fanatismo como era asumida la pertenencia a un partido político, fundamentalmente en las zonas rurales. Un modesto tendero de quesos lleva una doble vida, por un lado es un fervoroso cristiano y padre de familia quien se desdobra como asesino sectario del Partido Conservador, a quienes se les denominó “pájaros” y puede ser considerado el inicio del paramilitarismo en Colombia. El apelativo de Cóndor al protagonista lo posiciona como jefe o líder de los “pájaros” de la región, donde se configura un retrato del accionar de la Violencia de los años 50.

Para el protagonista, imbricado en un entorno piadoso cuya descripción pasa por lo que Habermas responde a actos genuinamente jurídicos a otros fenómenos (religiosos o de costumbre) “... la concepción de la justicia subyacente a todas las formas de regulación de los conflictos está entretejida con la interpretación mítica del mundo” (Habermas 1988, p. 26). Igualmente apoyada por Focine, se estrenó en salas el documental “La Ley del monte” (Patricia Castaño y Adelaida Trujillo, 1989). Según la sinopsis que se presenta en *Proimágenes en movimiento*,

...muestra el proceso de colonización en las reservas naturales de la Serranía de La Macarena y el Bajo Caguán en el Caquetá. Los colonos y un líder de las FARC describen las causas de la quema de los bosques y el papel de la guerrilla en zonas donde no hay presencia del Estado

Finalmente, “*Pisingaña*” (Leopoldo Pinzón, 1986) cierra el ciclo de Focine, y es tal vez la única película que habla directamente del desplazamiento como conflicto y las secuelas en aquellos que la sufren, el horror que cargan sus víctimas, no solo en su memoria sino en sus cuerpos, una referencia directa a la violencia de la ciudad sobre aquellos que considera de poca jerarquía; la violencia ejercida sobre la mujer desde una clase social media que desconoce las realidades del campo y actúa con misoginia ante el “otro” a quien desconoce y humilla. Una niña campesina –violada por fuerzas armadas– huye a la ciudad para ser empleada doméstica en una familia de clase media, allí es humillada y acosada sexualmente por el “patrón” de la casa. Una pieza que David Wood (2008) considera “burguesa, masculinista y excluyente[...]la estética histórica revela la hipocresía y represión de esta linealidad espacio-temporal puesto que la violencia es una parte constituyente del confort de la clase media” (Wood, 2008).

De esta forma, se visibiliza cómo solo algunas producciones previas a este estudio han tratado el desplazamiento forzado en Colombia. En principio, con gran desconocimiento y

más cercano a la idealización e imaginación de los realizadores, pertenecientes en su mayoría a la burguesía, sin mayor profundización frente a las problemáticas del campo. En otros casos, las dificultades técnicas propias de la época y las dificultades de orden social y político provocaron fenómenos de autocensura que limitaron la realización de proyectos de mayor envergadura, teniendo en cuenta además la década de orfandad de apoyo estatal al cine nacional.



IMÁGEN 27. *FOTOGRAMA LA PLAYA D.C.* (2012). LA REPRESENTACIÓN DEL DESPLAZAMIENTO O ÉXODO NO COMPRENDE ÚNICAMENTE UN VIAJE, SINO TAMBIÉN LA LLEGADA A UN NUEVO LUGAR QUE NO PERTENECE Y QUE, A SU VEZ, CONTRASTA NOTORIAMENTE CON UNA IDENTIDAD QUE NO DESEA PERDERSE.

En contraste, con la proyección del espacio rural de la mayoría de las historias sobre la Violencia, muy pocas películas se atrevieron a desarrollar los conflictos en el ámbito citadino, teniendo en cuenta el desmesurado aumento de la población en las ciudades a partir de la década de los 60s. Fundamentalmente por el abandono del campo –debido a razones ya expuestas–, donde han sido las urbes las principales receptoras de los desplazados, en este sentido es interesante observar varias de las películas realizadas durante el decenio estudiado (2003-2013) que recurren al conflicto y al desplazamiento forzado como argumento urbano. Entre ellas, se podría citar: “*La sombra del caminante*” (Ciro Guerra, 2004), “*Silencio en el paraíso*” (Colbert García, 2011) y películas que van en la frontera entre el campo y la ciudad, como: “*La primera noche*” (Luis Alberto Restrepo, 2003), “*Retratos en un mar de mentiras*”

(Carlos Gaviria, 2010). Y finalmente, entre las películas enmarcadas por un espacio rural, estarían: *“Los colores de la montaña”* (Carlos César Arbeláez, 2011), *“Pequeñas voces”* (Jairo Carrillo, 2011) y *“La Sirga”* (William Vega, 2012).

Retomando los conceptos de Enrique Pulecio Mariño sobre los tres periodos de la Violencia en Colombia: violencia bipartidista, lucha guerrillera y guerra contra los carteles del narcotráfico (Pulecio Mariño & Medina, 1999) -mencionados en el acápite de la violencia-, a diferencia del periodo anterior del cine colombiano que centró su visión sobre la Violencia bipartidista, se podría afirmar que los realizadores cinematográficos dentro de la Ley de Cine fijan su mirada al conflicto surgido de la lucha de las Fuerzas Armadas estatales contra las fuerzas ilegales: guerrilla y paramilitares, quienes finalmente son los generadores de desplazados por antonomasia y quienes provocan mayor impacto en la población campesina. Estos agentes de guerra suelen ser perpetradores de genocidios



IMÁGEN 28. *LA SIRGA* (2012). LA DECISIÓN DE ABANDONAR EL LUGAR DE ORIGEN MUCHAS VECES SE BASA EN LA VULNERACIÓN DEL DERECHO DE VIVIENDA DIGNA, E INCLUSO DE TRABAJO Y DEMÁS ASPECTOS SOCIALES QUE INCLUYAN UNA BUENA CALIDAD DE VIDA.



Entre los filmes ciudadanos: “La sombra del caminante” (2004), del hoy reconocido director Ciro Guerra, quien mereció la nominación al premio Oscar en la categoría de Mejor Película de habla no inglesa en 2016 con su largometraje “El abrazo de la serpiente” (2015) y ganó el premio Art Cinema en la Quincena de los realizadores en el Festival de Cine de Cannes en 2015; igualmente en Cannes, en el 2009, fue seleccionada su película “Los viajes del Viento” en la sección Una cierta mirada. “La sombra...” se desarrolla en su totalidad en las calles de Bogotá, desde la céntrica Carrera Séptima hasta las periféricas casuchas de los Cerros Orientales donde dos hombres encuentran la opción de redimir su pasado violento (sobre esta película se propondrá un análisis en el siguiente apartado).

Por otra parte, “Silencio en el Paraíso” (Colbert García, 2011), la ópera prima del realizador, presenta un capítulo funesto de la historia reciente de Colombia: durante el mandato de Álvaro Uribe se otorgaron incentivos económicos, descansos y ascensos a los miembros de las Fuerzas Armadas estatales que dieran de baja a integrantes de grupos guerrilleros, lo que despertó la codicia y la barbarie de algunos miembros de dichas Fuerzas Armadas, desde soldados rasos hasta oficiales. Esta película, desigual en su realización, con una subtrama ingenua y con claro interés efectista, reflexiona sobre los llamados “Falsos Positivos” correspondientes a ejecuciones extrajudiciales, sumarias y arbitrarias perpetradas

en Colombia. En este sentido, el informe del Cinep dice: “El periodo en el que según las estadísticas hubo más ejecuciones extrajudiciales fue del 2002 al 2010 (1.211 víctimas)”. Señala además que en la mayoría de casos los responsables “son miembros del Ejército Nacional, en otros son parte de la Policía Nacional y en otros de la fuerza pública que realizan acciones de manera conjunta con grupos paramilitares” (Noche y niebla 2011, p. 8), en este caso, se configura como Genocidio desde la mirada de los “genocide studies” donde, al ser los perpetradores miembros del Estado, se cumple un condicionante para esta definición en la que se “señalan al Estado (y otras autoridades) como únicos posibles perpetradores de un genocidio[...] El argumento fundamental es que los procesos genocidas, dado el alto nivel de recursos materiales y humanos que deben implementar, sólo pueden ser llevados a cabo por una estructura como el Estado” (Aróstegui & Marco, 2012, p. 3).

Argumentos ampliamente debatidos y no reconocido por las Naciones Unidas que prefieren aceptar que los genocidios los pueden cometer “grupos dominantes investidos de autoridad” (2012, p. 4) en “Silencio en el Paraíso” Un dinámico joven que vive en el populoso barrio El Paraíso, de Bogotá, quien rebusca el sustento de su familia es conducido por oficiales del Ejército Nacional de Colombia -con la promesa de trabajo- a otra región donde es asesinado y presentado como “guerrillero dado de baja en combate” por los militares, para obtener ascensos y recompensas. A pesar de cierta ingenuidad en la película, llama la atención la propuesta desde varios puntos de vista: principalmente la valentía de presentar una problemática que atañe a las fuerzas de seguridad del país, las cuales no han sido nunca muy proclives a recibir estas posiciones críticas de sus actividades cuando no les son favorables a su imagen.

El realizador Lisandro Duque manifestó -en tono de burla y parafraseando la comedia norteamericana “¿Dónde está el piloto?”-: “¿Dónde están los policías y soldados en el cine colombiano? Hay un éxodo de personal uniformado en nuestras películas. Una evacuación

casi absoluta, salvo en los casos en que la autoridad aparece como un adorno escenográfico” (Duque Naranjo 2000). A pesar de estas apreciaciones, ya es habitual ver las representaciones militares en las películas colombianas; aún así, dada la complejidad temática y los tiempos oscuros de la “Seguridad Democrática” en los que fue realizada, no deja de llamar la atención la presencia de esta cinta en el cine nacional.



IMAGEN 29. *RETRATOS EN UN MAR DE MENTIRAS* (2010). SE OBSERVA COMO SE REALIZAN LOS VIAJES DE RETORNO Y ESPERANZA AFERRADOS A OBJETOS O SÍMBOLOS QUE REFLEJEN LA PERTENENCIA DE ALGO Y QUE NO SE DESEA PERDER.

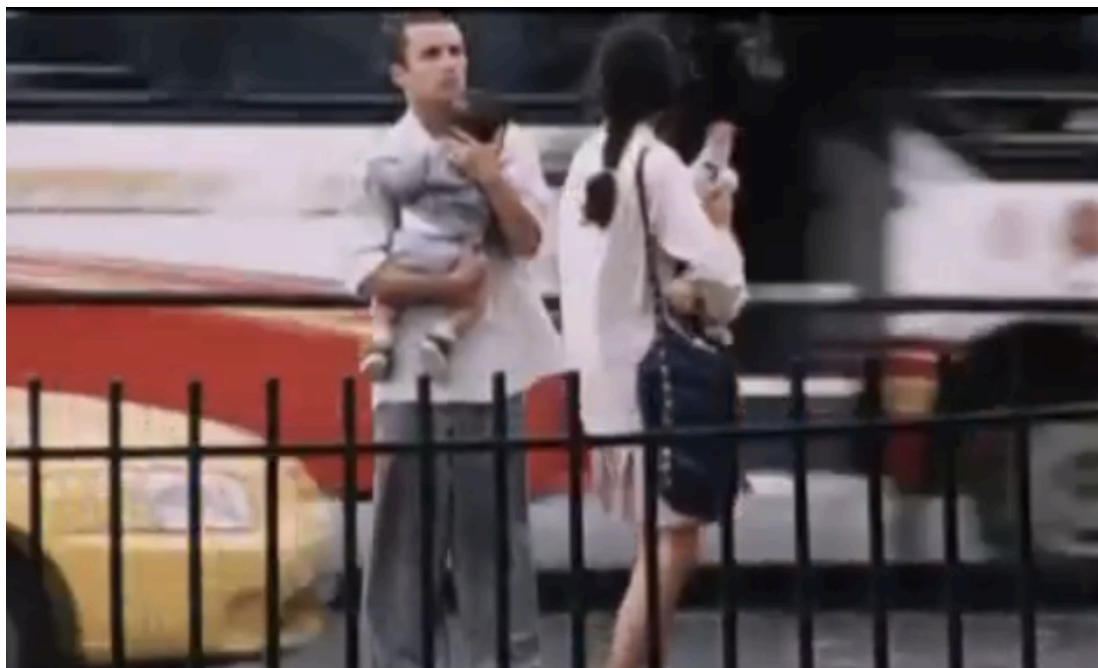
“*La primera noche*” (Luis Alberto Restrepo, 2003) y “*Retratos en un mar de mentiras*” (Carlos Gaviria, 2010) establecen un camino entre la ciudad y el campo. En “*La primera noche*”, corresponde efectivamente a la primera noche que pasa una pareja de desplazados de la violencia en Bogotá. Al interior del grupo familiar los hombres jóvenes campesinos terminan enrolados en fuerzas armadas contrarias por cuestiones pragmáticas y nada ideológicas, poniendo de manifiesto la fragmentación de las familias campesinas, la ruptura familiar resultante de una división política que obliga a los campesinos a alistarse ya sea en las filas de la guerrilla, los paramilitares o el Ejército Nacional como opción de trabajo y protección, actuando como una paramnesia invertida, como un recuerdo del presente que se repite eternamente en los jóvenes campesinos colombianos.



Como diría Parente (2002): “En este caso la paramnesia, el déja-vu no es un pasado real que vuelve; el pasado es un puro virtual que la memoria introduce en tiempo real y que no se puede distinguir del presente actual de la percepción” (p. 215)



IMÁGEN 30. *LA PRIMER NOCHE* (2003). NUEVAMENTE SE RETRATA LA NECESIDAD DE SALIRSE DE SU ENTORNO PARA LLEGAR A OTRO LUGAR A BUSCAR OPORTUNIDADES QUE LES HAN SIDO ARREBATADAS O NEGADAS.





La película reconstruye los sucesos en el campo a través del flashback, revelando el triángulo amoroso, y las circunstancias en las que la pareja debe abandonar apresuradamente su tierra; en la ciudad enfrentan las duras circunstancias del entorno, y donde el cuerpo de la mujer nuevamente es cosificado y violentado. La narrativa difiere de “*Retratos en un mar de mentiras*”, la cual sigue la linealidad del argumento, se plantea a modo de “roadmovie” donde una pareja de primos cruzan desde el centro del país hasta la Costa Caribe para intentar recuperar sus tierras campesinas arrebatadas de forma cruenta por los paramilitares. Mariana, quien sufre de amnesia va recuperando la memoria por medio de flashbacks, para recuperar el infierno vivido. Un cruel retrato de desigualdades y un machismo atávico que la persigue y la destruye.

El contrapunto entre el campo y la ciudad, entre el pasado y el presente y los conflictos sociales y personales, aunado a la figura de la mujer como cuerpos castigados con el consiguiente derrumbe de la estructura familiar campesina, parecen ser los marcos fundamentales en los que se erigen estas dos películas.

En consonancia con el enfoque de las películas sobre la Violencia enmarcadas en años previos, el espacio rural es retomado como eje narrativo en: “*Los colores de la montaña*” (Carlos César Arbeláez, 2011), “*Pequeñas voces*” (Jairo Carrillo, 2011) y “*La Sirga*” (William Vega, 2012). Casualmente, “*Los colores...*” y “*Pequeñas voces*” reflexionan sobre el desplazamiento forzado en los niños, desde sus causas hasta sus consecuencias. “*Pequeñas voces*” se inicia con un dato de Unicef, donde se afirma que en Colombia hay un millón de niños desplazados, coincidiendo con los datos de Cohedes que afirma que el 45 % de los desplazados es mayor de 18 años, pero el 33% son niños menores de 10 años (Núñez & Hurtado, 2014).

Es comprensible la preocupación y sensibilidad que despiertan estas películas. “*Los colores de la montaña*” parte de la amistad entre niños en una vereda del campo donde deben convivir con el paso de los hombres armados; confrontan una realidad que va sumiendo en silencio el deseo de jugar de los niños, como una mirada inocente y fresca sobre el conflicto, sin prestar la voz ni la imagen a los destructores de la armonía de la naturaleza y de las gentes sencillas del campo. Es una aproximación al conflicto sin excesos, sin patéticas explicaciones o posiciones políticas, aún así es claro el sentido de denuncia. Por su parte, “*Pequeñas voces*” es un documental en dibujos animados, donde la narración está atravesada por las experiencias de niños desplazados del campo. Los niños relatan la violencia como la viven, y proyectan en sus narraciones la naturalidad de la guerra, los cuerpos destrozados por las bombas y en algunos casos su participación activa en la batalla.

Películas que -evitando el melodrama- sacan las emociones frente a la crudeza de la realidad que se les ha obligado a vivir ante la indiferencia generalizada del país. El campo se vuelve un lugar oscuro y trágico, una experimentación en las formas de contar, una guerra de adultos examinada por los niños que la sufren y no la comprenden.

Los niños son utilizados por todos los actores armados[...]la lógica de la guerra trastoca totalmente el contexto en que se desarrollan niños y niñas, vuelve normal el continuo de hechos violentos y agresivos. El mayor impacto que les produce la guerra es la manera de socialización, detención o desviación de su desarrollo psicosocial” (Duque, 2000).



IMÁGEN 31. FOTOGAMA DE “LOS VIAJES DEL VIENTO” (2009) A PESAR DE COMPRENDER UN RECORRIDO POR LA COSTA CARIBE, LA DECISIÓN DE ESTOS CAMINANTES ES VINCULADA CON EL AMOR QUE IMPLICA EL AUTO DESCUBRIMIENTO, MAS QUE EL DESPLAZAMIENTO POR FACTORES EXTERNOS



#### 4.1.4.2. Análisis del filme *La sombra del caminante*

Año 2004

Dirección: Ciro Guerra

Productor: Jaime Osorio, Cristina Gallego

Guion: Ciro Guerra



IMÁGEN 32. CARTEL PROMOCIONAL DE LA PELÍCULA *LA SOMBRA DEL CAMINANTE*, DONDE SE REPRESENTA LA FUNCIÓN DEL PROTAGONISTA DE TRANSPORTAR PERSONAS CANSADAS EN SU ESPALDA POR LAS CALLES CÉNTRICAS DE BOGOTÁ.



IMÁGEN 33. PASO DEL QUINDIO II



Estas imágenes hacen parte de la videoinstalación titulada *Paso del Quindío II* (1999) de José Alejandro Restrepo. La instalación se inspira en grabados del siglo XIX que registraban formas de vida de la época consignadas en diarios de viajeros europeos que en ese entonces exploraron el nuevo continente, entre ellos, el alemán Alexander Von Humbolt. Las cuatro xilografías realizadas a partir de fotografías representan una precaria e inhumana forma de transporte que Restrepo redescubre en su investigación sobre la época. La acción representada en cada uno de los encuadres es la de un hombre que carga a otro en un soporte improvisado y primario que lleva a la espalda, una de las maneras de trasladarse en una zona montañosa compleja como lo es la de la Serranía de Baudó (Chocó, Colombia).

La imposibilidad del diálogo –a pesar de la profunda penuria y sus sinceros intereses– descubre a dos desarraigados de la guerra en condiciones de necesidad, en una Bogotá ambivalente y cruel. Mane, un desplazado pobre, un lisiado, con una prótesis en su pierna, quien sufre de maltratos y vejaciones por una pandilla de jóvenes se encuentra con un extraño personaje: Mansalva, quien con alienante distanciamiento del entorno, con lentes oscuros de soldar, transporta transeúntes en una silla de madera atada en su espalda por la concurrida y céntrica Carrera Séptima, en Bogotá. Este personaje intenta exorcizar sus demonios internos y las culpas que carga como exparamilitar, donde actuaba como perpetrador de actos violentos en la Costa Caribe colombiana.

El planteamiento estético y narrativo sugiere una renovación plástica sobre la imagen y sobre los mecanismos narrativos, proponiendo una historia desde el blanco y negro hacia el silencio. Es una película sobre el desplazamiento y la guerra con recursos poco habituales en la cinematográfica nacional, evitando los estereotipos manidos de la pobreza y el sufrimiento

de los menesterosos a quienes desconocen. Se evidencia una meticulosa observación del centro de la metrópoli para hacer una propuesta antitética: con sus tiempos vertiginosos para convertirlos en pausados, los ruidos ensordecedores que se rectifican en silencio, el atiborramiento de ciudadanos que opta por obliterar, dejando espacios vacíos para sus personajes, sus vendedores ambulantes y el "rebusque" al que están abocados gran cantidad de individuos en una nación pobre.

Comparando con esta belleza de la ausencia, Lucas (2001), reflexionando sobre la obra “La Jetée” (1963), de Chris Marker, “Hermosa insuficiencia del cine o de la pintura, artes que instigan su coloración en la memoria, la dependencia que estos objetos artísticos tienen del sujeto que los observa –sin esa mirada la obra dejaría de existir– contribuye al tema del dolor por la ausencia del cuerpo amado y la embriagadora soledad en la que queda el hombre frente a los huecos y vacíos de su memoria” (Lucas, 2001).

En “La sombra...”, la aproximación a los Cerros Orientales es un espacio estético, antagónico de los barrios marginales que atiborran el espacio y opta por entornos vacíos en los que se advierte una casucha donde vive el porteador, donde le testifica a Mane –el lisiado– su pena y descubren la vecindad que compartieron con la muerte. Esta cinta permite volcar la mirada hacia el “ser” humano, que faculta la búsqueda de las libertades y el reconocimiento del individuo, fusionado con la dignidad y la solidaridad que permiten construir un sentido de la realidad desde lo simbólico aunado a la propia cultura. Lo cual permite a estos dos individuos –solitarios y periféricos– integrarlos en un espacio como Bogotá que logran cohabitar, que les hace posible en principio la relación que se establece desde el afecto y la mutua solidaridad; el uno ayudando al lisiado a transitar por su barrio sin ser molestado por la pandilla y el otro en su afán de enseñar a leer y escribir como descubrimiento de una posibilidad de vida ocluida por sus acciones.

Luego, la aceptación y el reconocimiento en la misma diferencia que los caracteriza, con nuestra anuencia que permite una realidad leída desde nuestra propia experiencia, articulada a otras formas de reconocimiento que posibilitan la configuración de sentidos y significados. “Como la magia negra quiere actuar sobre el alma o el cuerpo del otro, la tecno-magia cinematográfica se emplea en poner el cuerpo del otro a disposición del espectador. Actuar con la figura humana tal como el "realismo ontológico" del cine lo representa, tener la imagen del cuerpo por idéntica al cuerpo real y, mejor aún, confundida con él, jugar con el efecto de lo real del cuerpo filmado” (Comolli & Sorrel, 2016, p. 231).

Esta empatía les y nos permite acercarnos el uno al otro, aceptar su otredad e interesarnos por ella; en este filme la empatía hacia los dos personajes permite llenar el espacio intersubjetivo que habita entre ellos.

El conflicto es mediado a través de los valores narrativos y las construcciones simbólicas y fundamentalmente por la construcción de afectos. La violencia está presente pero inscrita en los cuerpos (la visión y el distanciamiento del uno y la pierna del otro), y por medio de la argumentación de los personajes que se descubren, igualmente estos cuerpos vencidos por las marcas de la violencia, limitando su acción, restringiendo la movilidad. Esta relación construye un argumento de tensión entre la violencia y la empatía: los cuerpos limitados giran la tensión hacia la violencia y la fuerza de la coincidencia de caracteres disimiles permite arrojar a la empatía.

Finalmente, Mansalva confesará sus crímenes a Mane, donde se revela la responsabilidad en las acciones que le costaron la familia y la pierna a Mane. Este, al no poder contener su furia actúa en contra de Mansalva, llevándolo a la muerte; Mane entierra a Mansalva en un gesto de reconciliación, resignado frente a la realidad, ante el conflicto irresuelto.

Esta película es ópera prima del realizador Ciro Guerra. Fue galardonada con las siguientes distinciones: Premio Cine en Construcción y Premio Casa de América en el Festival de San Sebastián, 2004; Premio del Público en el Festival de Toulouse, 2005; Mejor Ópera Prima en el Festival de Trieste, 2005; Premio Especial del Jurado en el Festival Cero Latitud de Quito; Mención Especial del Jurado y el Gran Premio Signis en el Festival de Santiago; Premio Especial del Jurado y Premio de los Cineclubes en el Festival de Cartagena; Mención de Honor y Premio Feisal en el Festival de Mar del Plata; Premio del Público como Mejor Ópera Prima en el Festival Cine Las Américas de Austin, Texas.

#### 4.1.4.3. Resultados

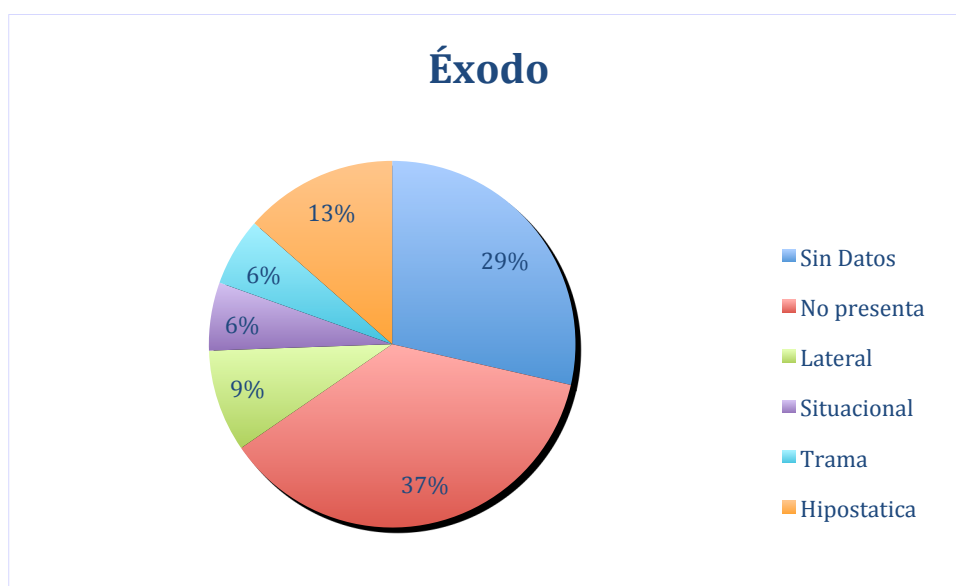


TABLA 8. PORCENTAJE DE PELÍCULAS QUE INVOLUCRAN TEMÁTICAS DE DESPLAZAMIENTO FORZADO Y ÉXODO

Las sociedades establecen formas creativas de organización territorial, como un ejercicio de reflexión espacial frente a la construcción de infraestructuras, distribución de las personas, etc. Por esta razón, el espacio es un producto social y configura modos de vida de las colectividades integradas al entorno y los requerimientos de dicha población. De acuerdo a la ley colombiana el concepto de autonomía territorial es un criterio que aún se está



configurando y fue estimado desde la Constitución de 1991, estableciendo entes territoriales de carácter administrativo (no autonomía política ni económica) en función de la dignidad de grupos étnicos, indígenas o raizales (Muñoz, Vitonás, & Llano, 2010, p. 113).

En Colombia –como se ha visto en este texto– la territorialidad en el campo ha sido estructurada a partir del conflicto de tierras, la cual ha sido precipitada por el Neoliberalismo y acelerada por medio de la violencia, provocando desplazamientos y la desarticulación cultural y social. En consecuencia, la tierra ya no solo se asume como símbolo de poder, ni de limitación al “otro”; ahora son los grandes megaproyectos los que inciden en la relativización: las hidroeléctricas, la minería a gran escala, la agroindustria, etc., pues provocan intereses de gran magnitud a las nuevas formas de explotación de la tierra y la distribución del territorio.

En cierta forma el público no quiere ver más los dramas que pueden apreciar en sus casas cada día en los noticieros. Aún así, es comprensible cómo temáticas tan álgidas como el desplazamiento forzado que afecta a la totalidad de la sociedad sean representadas por los cineastas, los cuales en su mayoría –a diferencia de la generación Focine que en su mayoría se formó en el exterior– han estudiado en universidades públicas colombianas donde se presentan mayores niveles de reflexión sobre su entorno social.

Escala de valoración:

**Éxodo–Desplazamiento: cambio de lugar de residencia o hábitat como consecuencia a agentes externos**

**5: Hipostática:** La trama principal es sobre desplazamiento forzoso, inducido por actores sociales, políticos, delincuencia etc.

**4: Referente a la trama:** Desplazamiento de los protagonistas por decisión de los individuos debido a las circunstancias propias de la historia.

**3: Situacional:** Presencia de desplazamiento o participación de desplazados en las subtramas o en situaciones específicas.

**2: Lateral:** Se hace alusión al desplazamiento pero no se ve, no afecta la trama de la película.

**1: No Éxodo:** No hay referencia a ningún tipo de desplazamiento por presión ejercida o huida.

Del total de películas observadas, solo el 11% tienen como eje fundamental el tema del desplazamiento, contenido hipostático alrededor del éxodo.

Igualmente, el 19 % de las películas integra la expoliación dentro de sus tramas secundarias o afectan directamente a los personajes principales; de alguna forma, el 30% de los filmes de este decenio presentan propuestas y consideraciones frente al tema.

Aún así, la mayoría de los filmes no responden a cuestionamientos frente a la inmigración, donde el 47% no lo involucra de ninguna manera y el 15% hace una aproximación lateral, donde se puede mencionar pero no afecta la trama principal de la película.

En este sentido es posible afirmar que a pesar que el tema del desplazamiento es una problemática crucial para comprender las dinámicas de violencia en el país, sigue siendo olvidado de los temas fundamentales de representación; faltando quizás formas creativas de aproximación al tema sin causar el distanciamiento del público.



IMÁGEN 34. *FOTOGRAMA DE PELÍCULA PARAÍSO TRAVEL (2008)*. EL ÉXODO IMPLICA TAMBIÉN UNA SERIE DE PRUEBAS QUE SE ATRAVIESAN PARA LLEGAR AL NUEVO DESTINO ESPERANZADOR



IMÁGEN 35. *FOTOGRAMA PELÍCULA MARÍA LLENA ERES DE GRACIAS (2004)*. EL DESPLAZAMIENTO ESTOS DOS FILMES ESTÁN DADOS FUNDAMENTALMENTE PARA ALCANZAR EL SUEÑO AMERICANO Y NO ESPECIALMENTE POR CONDICIONES DE VIOLENCIA INTERNA.

#### 4.1.5. Identidad / Realismo en el Cine Colombiano

##### 4.1.5.1. Análisis temático

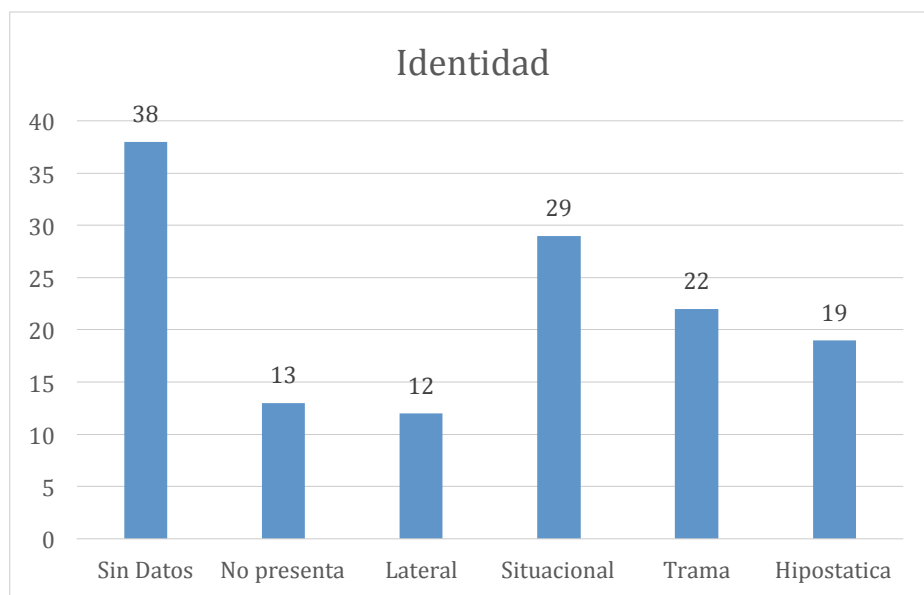


TABLA 9. . LA IDENTIDAD NACIONAL REPRESENTADA EN LAS PELÍCULAS COLOMBIANAS ENTRE 2003 – 2013

La concepción bajo la cual los procesos sociales que generan los problemas en la colectividad son revelados e indeterminados, permite promover la noción del cine, pues incorpora en sí mismo un discurso en sus condiciones como medios de reflexión; estimulando la creación de un cine socialmente productivo, en la cual es posible señalar una ingenua creencia acerca de la habilidad de la cámara para grabar/capturar la verdad, para capturar una realidad nacional o su esencia sin ninguna mediación, o como una simple inversión de la cultura colonizada.

Así, la historia se convierte en otra forma de ficción, en la cual en la estructura contemporánea pierde el rango paradójico de certidumbre, donde algunos profesionales de la comunicación empiezan a denominar “la era de la postverdad” y a partir de la saturación de

eventos en las redes sociales determinan el valor de realidad de un acontecimiento. Es decir, las predeterminaciones subjetivas contaminan de forma natural los discursos históricos.

Este capítulo problematiza sobre dos fenómenos divergentes pero que permanecen ligados a través de la subjetividad, los cuales exploran procesos emocionales y mentales similares: por un lado la “identidad” y por otro el sentido de “realidad”, ambos enmarcados dentro del cine nacional.

Mineros, campesinos y asalariados son los protagonistas de unos relatos que se podrían llamar ‘identidad nacional’, mientras que sus conflictos están afincados en la ‘realidad política y social’ del país, que van desde la marginalidad y las diferencias sociales en las ciudades, hasta la precariedad económica y la amenaza de la sombra de la violencia en los campos (Osorio, 2010).



IMÁGEN 36. *LOS VIAJES DEL VIENTO* (2009). REPRESENTACIÓN DEL ACORDEÓN COMO UN INSTRUMENTO QUE DA CUENTA DE UNA IDENTIDAD MUSICAL NACIONAL, DE UNA HISTORIA PROPIA DEL LUGAR Y DE UNA IDENTIDAD LOCAL.

La identidad, corresponde a uno los conceptos centrales de las Ciencias Sociales como lugar relevante en la historia, la psicología, la sociología, posicionándose como un imperativo

cultural. Se convierte en la más potente cuestión de la posmodernidad, porque reporta la certeza de saber quién soy, qué función y con quiénes construyo las realidades sociales y políticas que me afectan directa o indirectamente. Es decir, construir y deconstruir mi intimidad y lo publico en pequeños relatos que adquieren sentido porque cobija lo que puedo expresar, transformar. El asunto de la identidad no sólo implica el reconocimiento, sino antes, la crisis ética que se advierte en el intento de adentrarse la realidad ajena (de Andreis, Sañudo, Ocampo, & Benjumea, 2009).



ILUSTRACIÓN 8. NIVELES DE LA IDENTIDAD, REALIZADO POR EL AUTOR, BASADO EN NORIEGA, J. V., & MEDINA, J. E. V. (2012)

Desde la psicología social, la identidad se plantea en tres niveles o dominios.

El primero corresponde a la intraindividual o singularidad, la cual se interesa por el estudio de los mecanismos que permiten al individuo organizar sus expectativas, corresponde al desarrollo del individuo, a las relaciones del individuo con la sociedad conformando la identidad del Yo o el Ego (Noriega & Medina, 2012).

El segundo nivel analítico corresponde a las interacciones o interindividual, por lo tanto a los procesos interindividuales que se desarrollan en la historia del sujeto o en una interacción dada, privilegiando las relaciones entre los individuos como constitutivos de identidad: reconocimiento, diferenciación, identificación e interacción en el momento los encuentros (Rozowykwiat, s.f.).

Por último se encuentra el nivel socio-estructural o dominio institucional, el argumento que finalmente más interesa en este documento, en el que se presentan las diferencias de posición social; se relaciona con las diferencias de estatus entre sujetos socialmente definidos. Este nivel faculta los procesos de relaciones entre los grupos: comparación social, conflictos de interés y valores; “se refiere a los sistemas social y político y a sus subsistemas, que conforman la estructura normativa de la sociedad. Este último nivel se refiere al análisis macro-social en donde se conforma la llamada Identidad Social” (Noriega & Medina, 2012), la cual realiza el vínculo entre el individuo y el grupo; por estas categorizaciones no solo se clasifica a otros dentro del grupo, sino también nos situamos a nosotros mismos con respecto a ese grupo, tanto en lo cognitivo como en lo social y cultural.

Por su parte, Stuart Hall propone que el concepto de identidad se cimienta a través de características compartidas con los demás o a partir de un origen común, construyendo un conducto de solidaridad y adhesión entre sus semejantes. Esta identificación posee condiciones de valores simbólicos y materiales para lograr su mantenimiento y progresión condicional, implicando la incorporación del “otro”, identificando la diferencia, lo que permite consolidar la complejidad entre un “ellos” y un “nosotros” (Hall & Du Gay, 2003).

#### 4.1.5.2. *Análisis del filme: Mi gente linda, mi gente bella.*

Año: 2012

Director: Harold Trompetero

Escritor y productor Ejecutivo: Dago García

Producida por: Dago García Producciones Ltda.



IMÁGEN 37. PROMOCIONAL DE LA PELÍCULA MI GENTE LINDA, MI GENTE BELLA. SE DESTACAN LOS PROTAGONISTAS Y SUS CARACTERÍSTICAS ESTEREOTÍPICAS. EXTRANJERO, MUJER IDEALIZADA, MUJER MADRE, TRABAJADOR DESALIÑADO, MUJER TROFEO, PADRE CABEZA DE FAMILIA.

Para la realización de este acápite, se tuvo en cuenta, tanto la película del guionista, director y productor Darío García “Dago García”, “Mi gente linda, mi gente bella” y apartes de un trabajo de pregrado en Sociología de la Universidad Santo Tomás llamada Las representaciones sociales sobre la identidad nacional colombiana en las películas de Dago García (1996 y 2014), realizado por Dayana Barrera quien estudia desde la percepción sociológica las condiciones de identidad que recrea Dago García en sus películas, y donde abstrae los principales componentes de la representación de la comedia ligera que propone García como estrategia comercial. Es justo aclarar que la cinta es dirigida por Harold Trompetero, un habilidoso e interesante director que se mueve entre proyectos de diversas características temáticas y narrativas, hace parte del grupo de directores que trabajan con frecuencia tanto en la televisión privada como en las películas del guionista y productor Dago García.

En esta comedia se puede afirmar que Dago despliega todo su arsenal narrativo dada su innegable experiencia en la televisión y cine, pues ha logrado verdaderos hitos en la taquilla especialmente con su serie “El Paseo” (“El paseo I”, Harold Trompetero, 2010; “El paseo II”,



Dago García y Harold Trompetero, 2012; “El paseo III”, Dago García, 2013; “El paseo IV”, Juan Camilo Pinzón, 2016) donde se acompañan las peripecias de una familia de clase media que viaja a algún lugar de Colombia, momento durante el cual están colmados de situaciones complejas que logran sortear con ingenio y “malicia indígena”; astucias que los llevan a situaciones cada vez más comprometidas, evidentes y divertidas.

Al ser un elemento fundamental del canal de televisión privada Canal Caracol, Dago casi siempre obtiene el apoyo del canal para sus proyectos, asegurando gran presencia en medios con la campaña publicitaria, así como la presencia de actores reconocidos de la televisión y soporte en la parte técnica; para sus películas rara vez solicita apoyo de la financiación estatal y su productora puede soportar realizar películas que no logren la retribución en taquilla gracias a éxitos comerciales anteriores.

En “Mi gente linda, mi gente bella” se cuenta la transformación de la mirada de un extranjero, un sueco, acostumbrado a la vida ordenada de su país, y de cómo se deslumbra con las costumbres y el caos cotidiano del entorno colombiano. La cultura se convierte en un espacio conflictivo:

Con su concepto de “hegemonía”, Gramsci resaltó la necesidad de atender a la cultura como campo de lucha social, en tanto en cuanto el dominio no se ejerce sólo por la fuerza, sino también por el consentimiento, a menudo disfrazado de sentido común: pensamiento hegemónico como aquello que parece natural, sobre lo que ni siquiera se cae en la cuenta de que es una construcción histórica y, por tanto, cambiabile (Ibáñez Herrán 2003, p. 16).

Partir de la mirada del norte europeo desarrollado, al americano subdesarrollado plantea de entrada una posición colonialista en la búsqueda del exotismo y la aventura. Igualmente, el punto de partida de este sueco es el deseo por una mujer atractiva, activando la esfera

machista que ha explotado García en casi todas sus películas y donde la mujer colombiana es objeto de deseo del hombre o es una mujer madre de familia y sumisa que representa todas las bondades maternas. En este caso están representadas tanto la mujer voluptuosa y liberal a la que Vigo Larson (el Sueco) desea en principio, como la madre y la futura madre por quien finalmente se quedará Vigo en Colombia enamorado. En este sentido, se puede afirmar que la representación de la mujer está supeditada a una condición de dominación y propiedad privada frente al hombre, del cual dependen económica y socialmente; la mujer cumple funciones en el hogar como la cohesión familiar y maternal, pero sin opción a la emancipación, siendo motivo de satisfacción masculina ya sea como objeto sexual o como preservadora del hogar y las buenas costumbres.

Igualmente, esta mujer voluptuosa y objeto de deseo se presenta como un trofeo a los extranjeros, ya que utiliza sus atributos físicos como medio para alcanzar sus metas, que se configuran fundamentalmente en cazar un marido –preferiblemente extranjero–, los cuales a su vez son idealizados como hombres adinerados y de amplio estatus social, dependientes del rol masculino representado. Este papel de esposa sumisa es reiterado ante respuestas agresivas y amenazantes por parte de Napo –el padre cabeza de la familia– hacia su esposa Leonor, hacia su hija Norma y hacia la sobrina Silvia; a diferencia del hombre europeo civilizado que no antepone ningún gesto de violencia hacia las mujeres en toda la película, pero tampoco cuestiona el accionar dominante de Napo ni el poder que ejerce sobre todo el círculo laboral y familiar. En este caso, la hermosa y deseable Norma solo es representada a partir de sus atributos físicos, sin mayor trasfondo que el de una niña malcriada dependiente de su padre y deseosa de encontrar otro proveedor que lo reemplace. Esta construcción sobre la feminidad y la demostración de independencia sobre su cuerpo no debe ser confundida con un rasgo de liberación o emancipación, es más bien al contrario, un gesto de subordinación al

hombre, porque usa su cuerpo y su belleza como medio para llegar al hombre, ejercicio estereotipado y aceptado por hombres y mujeres.

A pesar de las evidentes transformaciones estructurales y funcionales de la familia colombiana, “Lo que ahora asombra, es la rapidez de estas metamorfosis. Las causas son múltiples. Pero es evidente que los abruptos cambios sociales ocurridos en los últimos 40 años han repercutido sobre todas las estructuras del país y han propiciado unos ajustes violentos en la familia, con consecuencias no previstas” (Echeverri 2004, p. 7). la obra de Dago García insiste en presentar familias estabilizadas en patrones idealizados en el pasado: padre líder de hogar, madre sumisa, hija dependiente, modelos que ya no están presentes o se han transformado en la realidad colombiana.



IMÁGEN 38. *EL PASEO* (2010). SE REPRESENTA AQUÍ LAS COSTUMBRES Y ACCIONES DE ALGUNAS FAMILIAS COLOMBIANAS QUE REAFIRMAN SU IDENTIDAD NACIONAL.

Igualmente, se caricaturiza la incapacidad de comunicarse en inglés por parte de la familia y el esfuerzo que realizan, a través de clichés dialécticos y dialógicos, por hacerse comprender e insisten el sentido colonial de la propuesta, resaltando el valor que se le da a lo extranjero en menosprecio de lo local. Estas diferencias son marcadas en toda la película,

desde los fenotipos masculinos, marcados en el padre de familia y el extranjero, lo mismo que entre los demás miembros del grupo familiar y laboral, donde además se insiste en las diferencias sociales entre los propietarios y los empleados; quienes aparte de ser pobres son representados con menor capacidad mental y a quienes la suerte les sonríe en la trivialidad de sus acciones, nuevamente redimidos por su astucia colombiana.

Esta astucia que con tanto orgullo parecen representar las comedias nacionales y que refleja el cotidiano popular, es la que permite que Colombia enfrente uno de los mayores índices de corrupción en el mundo, dado que se privilegia el “vivo”, el “listo”, en la búsqueda y consecución del camino corto y fácil para las metas: atributo idiosincrásico atávico en la cultura local.

La diferencia genética del hombre rubio y alto –a quien todos tratan con extrema benevolencia– constriñe la dualidad con el colombiano chaparro, rollizo, moreno, representado por Napo, el padre de familia y los trabajadores, ataviados con vestuarios anticuados de las regiones que representan, discrepante con el aspecto desaliñado del europeo, el cual es considerado de “avanzada”, remarcando lo que Coronill denomina: “jerarquización etnocéntrica de las diferencias culturales” (Coronill 2005, pp. 121-146). En mi “Gente linda...” se vale de los acentos regionales para crear personajes folclóricos que adquieren aspectos característicos que ayudan a revelar la “diversidad cultural”. Aún así, la ausencia de características étnicas tanto de indígenas o de negros es –como mínimo– extraña, pues esta ausencia es marcada en casi todas las comedias de Dago García, donde replica el efecto de los medios de comunicación que se empeñan en evitar la representación de razas.

En esta película, el único hombre de raza negra está en la cárcel y es un prisionero violento e ilegal, “evidenciando el manejo de un discurso asociado a estigmas sociales, que terminan siendo racistas, en tal sentido, estas imágenes dan lugar a estereotipos marcados en la sociedad colombiana y reforzados por los medios de comunicación[...]la ausencia de

representaciones sobre los indígenas que cómo personajes étnicos del país son omitidos, a pesar de manejar un discurso de identidad nacional” (Barrera Liévano, 2015).

En este sentido es permanente la negación de la cosmovisión, la temporalidad y la relacionalidad interhumana y con la naturaleza que induzca a la aceptación colectiva (Etxeberria, Muñoz, & Gutiérrez, 2012, p. 19).

A pesar de la secularización del Estado, Colombia ha sido un país eminentemente católico, lo cual es representado con regularidad en las comedias de Dago García, donde se liga el ente religioso con la identidad nacional, afirmando cohesión social entre clases sociales y regiones en las que practican los rituales allí consignados; discurso que es usado para mantener una visión moral y conservadora de la nación. En esta película, la religiosidad es reemplazada por las festividades y los reinados de belleza, tan entronizados en la cultura colombiana; y dichas festividades casi siempre salen mal paradas en su representación, al estar ligadas con el uso del licor y la violencia como forma incivilizada de actuar.

### Lo político.

En la mayoría de las comedias de la casa productora, casi todas evitan asumir o integrar temas de coyuntura política o social (solo *El Paseo I* establece relación con un grupo no identificado y caricaturizado que secuestra temporalmente a la familia en su viaje a la Costa Caribe), es decir, que en las películas de Dago García se evita relacionar el conflicto interno, mostrando un caos social e institucional, establecida en una sociedad incivilizada con costumbres atávicas que no pretende cambiar y que reproduce permanentemente. Son actitudes jerarquizadas por estratos sociales, desde las actividades y costumbres de las clases populares –como en esta cinta–, pues Don Napo proviene del estrato popular y ha ampliado

sus oportunidades, las de su familia, especialmente para su hija por el mejoramiento en las condiciones económicas gracias al el trabajo honesto y duro.

Estas conductas y costumbres son vulgarizadas, banalizadas y folclorizadas, revelando una lectura de clase social privilegiada y elitista que caricaturiza la clase social inferior, al evidenciar una actitud discriminatoria o excluyente instaurada en las costumbres e idiosincrasias colombianas. “Dago tiene claridad del tipo de consumo que está generando desde el entretenimiento y la diversión, realmente no tiene una apuesta política, de crítica o denuncia, ya que al respecto su pronunciamiento es muy vago y en sus películas casi que ni se encuentra. Sin embargo sus creaciones plantean una pirámide social, desde el colombiano clase media baja que tiene posibilidades de cambio imposibles” (Barrera Liévano 2015).

La escena final, donde todos los personajes –situación bastante irreal y estereotipada– viajan a Miami y son agredidos por una agente de aduana norteamericana, y defendidos por Vigo, es aprovechada para reconfirmar el cliché que ha sido iterado en toda la película, de la opción que tiene el extranjero de ver la riqueza de la cultura colombiana y defenderla; a diferencia de personajes como Norma que sigue deslumbrada por lo externo, lo cual le estimula a abandonar a su familia (y a su novio) en Miami para seguir adelante en sus deseos. Esta película presenta una propuesta narrativa elemental: desde la escena inicial se evidencia la trama y su desenvolvimiento definitivos, contado en tono de comedia pero con una representación condescendiente y tremendamente predecible en sus mecanismos narrativos, que al parecer es lo que invita a tanto público a las salas a ver sus películas.

El cine que realiza Dago García tiene una apuesta particular por la creación de estereotipos o de representaciones sociales en torno a una identidad nacional, una representación mas de folclore que idiosincrática o identitária, que busca generar en los espectadores empatía, se podría concluir que su cine desde una postura comercial ha usado la

cultura colombiana como componente primordial para generar empatía y emocionalidad con respecto a sus películas, más de la mitad de sus películas han llegado a más del medio millón de espectadores y sus últimas películas han sido un éxito taquillero, parece que sí ha encontrado una fórmula para hacer cine comercial, claro está, en Colombia.

A pesar de todo, no se puede desconocer la radiografía que presenta de la sociedad colombiana y especialmente de la clase media, grupo social que consume particularmente sus películas. A pesar de encontrar en ellas la representación de patologías sociales como la misoginia, el racismo, caricaturas a partir del regionalismo, la familia y las clases sociales y la constante presencia del fútbol y la Iglesia Católica, es evidente que exhibe un retrato bastante fidedigno del folclore nacional y con la cual gran parte de los colombianos se sienten familiarizados, al llenar las salas de cine en sus estrenos.

#### 4.1.5.3. Resultados

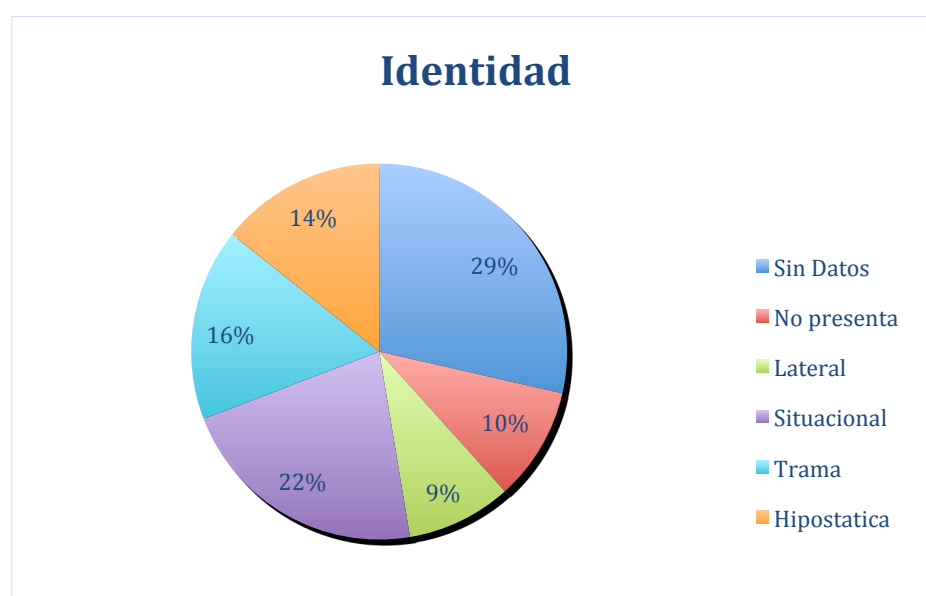


TABLA 10. PORCENTAJE DE PELÍCULAS COLOMBIANAS QUE TRATAN SOBRE TEMAS DE IDENTIDAD ENTRE LOS AÑOS 2003 – 2013

Teniendo en cuenta que la “LEY 397 DE 1997, por la cual se[...]dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura[...]y su artículo 40, que establece la importancia del cine para la sociedad determina que se “fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico e industrial de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como un medio de expresión de nuestra identidad nacional”. Se evidencia un interés del Estado en consolidar mecanismos para el robustecimiento de lo que podría llamarse identidad nacional, lo cual desde luego es suficientemente complejo desde su definición hasta su aplicación y verificación, pues

pretenden dar una visión de lo que ha sido la producción de películas en un determinado país, se encuentran muchas veces con el problema que suponen aquellos cineastas extranjeros que han trabajado en el país en cuestión y los del país que han desarrollado gran parte de su trabajo fuera. Acaso ¿Lubitsch es un director alemán? o ¿Buñuel es un director español? Como el cine es una industria, parece que el que tiene la última palabra en nacionalidad es el productor, y por eso una película pertenece al país de dónde sale el dinero para producirla” (De España, n.d.).

Aún a partir del sentido economicista de De España, es una realidad que no podría ser aplicada en la mayoría de los filmes colombianos por la presencia fundamental de los fondos de apoyo económico europeos como Ibermedia, IDFA Fund, Fonds Sud Cinéma o Hubert Bals, o fondos norteamericanos como Fund Sundanse Institute o Tribeca Film Institute, menoscabando la hipótesis del origen del dinero como medio para definir la nacionalidad de una película.

Casos como “El amor en los tiempos del cólera” (Mike Newell, 2008), basado en la novela homónima del emblemático escritor colombiano Gabriel García Márquez, cuenta una



melodramática y sensiblera historia de amor entre una pareja separada por el tiempo y la distancia y su feliz reencuentro en la ancianidad; con actores españoles y latinoamericanos hablando en inglés poco realista (por decir lo menos), rodado en Cartagena (Colombia), con director británico y dinero norteamericano. Lo cual apoya la idea de Canclini como Culturas híbridas (García Canclini, 1990) o que constituye lo que Zizek denomina “lógica cultural del capitalismo multinacional” (Zizek 1998); igualmente, las reglas de los mecanismos de coproducción que por un lado permiten distribuir los riesgos de la financiación y potencian las opciones de distribución y exhibición de un proyecto generan también pastiches cinematográficos como “Rosario Tijeras”, con la actuación del ¿paisa/español? Unax Ugalde, una situación que se repite con mucha frecuencia en los proyectos latinoamericanos.

Con mejor suerte corrió la película francoespañola “Operación E”, con la actuación de Luis Tosar como campesino desplazado en la jungla colombiana, cinta que aprovechó la urgencia mediática del rescate del bebé de Clara Rojas –la fórmula a la vicepresidencia de Ingrid Betancourt–, nacido en la selva.



IMÁGEN 39. *LOS VIAJES DEL VIENTO* (2009). LA MÚSICA Y LAS DEMÁS REPRESENTACIONES CULTURALES SON SIN DUDA ALGUNA UNA FORMA CLARA DE EXPONER Y MANIFESTAR LA IDENTIDAD DE UNA SOCIEDAD, MÁS AUN EN UN PAÍS DONDE EXISTE UNA MULTICULTURALIDAD TAN MARCADA.

Un camino diferente transitan películas y realizadores en el exterior. A pesar de las complejas situaciones, no existe de forma clara una “diáspora”. No obstante que la generalidad de los realizadores de ficción y documental hacen parte del mundo globalizado, trabajan fuera de Colombia o realizan sus estudios en el exterior, la mayoría no son expulsados o perseguidos; en general llevan a cabo sus proyectos al interior del país, presentando sus ideas a fondos internacionales como propuestas colombianas, implicando la reflexión del destino de estos filmes. Se establecen diferencias formales y temáticas si los proyectos corresponden a películas del Tercer Mundo –para ser asimiladas por espectadores nacionales que encuentran elementos de identificación inmediata– o si por el contrario son proyectos con la esperanza de ser visualizados en el exterior, en el Primer Mundo, en el recorrido de festivales, generando un modelo minimalista y dando concesiones a un público que desconoce y a los cuales se les subjetiviza y se les debe construir esos elementos en la búsqueda de identificación y comprensión del filme.

En estos casos se puede nombrar filmes, como: “Crónica roja” (1979) o “La tormenta” (1980), del polémico escritor Fernando Vallejo (autor de la novela *La virgen de los sicarios*), quien persistía en usar mecanismos narrativos provocadores, debe hacer sus películas en México donde intenta adaptar de forma desafortunada espacios críticos de la Violencia bipartidista, películas que fueron recibidas en el exterior con interés pero no fueron estrenadas en Colombia (o al menos no en condiciones de normalidad cinematográfica). Igualmente, el documental de Juan José Lozano y Hollman Morris, “Impunity” (2010), plantea una impactante conmoción para el público internacional y un temor fundamentado para los connacionales, en el que se revelan el horror y el terror provocado por los paramilitares en los campos colombianos en la historia reciente. Llama la **atención** que el recurso económico es suizo, el título en inglés, los títulos de créditos en francés y la primera

proyección se realizó en Holanda. Esta película no fue posible proyectarla en las salas comerciales en Colombia.



IMÁGEN 40. *LOS VIAJES DEL VIENTO* (2009). LOS COSTUMBRES Y COTIDIANIDADES DE LAS TRIBUS INDÍGENAS DEL PAÍS SON DE SUMA IMPORTANCIA DENTRO DE LA IDEA DE IDENTIDAD, PUES DEMUESTRAN TODA UNA HISTORIA CULTURAL, POLÍTICA Y SOCIAL DE NUESTROS ANTEPASADOS Y CÓMO SOBREVIVEN HOY DÍA.

#### 4.1.5.4. *Cine colombiano como identidad.*

Cada sistema de sociedad determina la forma como decide afrontar el territorio, propuesto desde la distribución de las personas, sistemas de producción, sistemas sociales, etc. De esta forma se determina que el espacio es un producto social y ampara la definición de una sociedad específica, la cual no es inmutable, sino por el contrario que requiere la transformación definida por factores económicos y sociales; implica conceder lugares específicos a las diversas fuerzas sociales que requiere un sistema de interrelaciones e incluyen sentido de identidad a partir de la memoria y de sus experiencias históricas. La intención de la definición del Estado como un concepto confuso nos da pistas para establecer las dinámicas de identidad nacional “

El principal problema es que la mayoría de las definiciones contienen dos niveles diferentes de análisis, el «funcional» y el «institucional». Esto es, el Estado puede ser definido en términos de lo que parece, institucionalmente, o de lo que hace, sus funciones. Lo que predomina es una visión mixta, pero en buena medida institucional, propuesta por Weber” (Mann 1991, p. 4).



IMÁGEN 41. FOTOGRAMA PELICULA CHOCO, LA BUSQUEDA DE ORO Y AVADO DE ROPA POR ENCARGO EN LOS MISMOS ESPACIOS PARA COMPARTIR CON LOS HIJOS

En el caso colombiano es natural afirmar que es un país de regiones –idea que es reiterada en todos los entornos y medios posibles–, lo que provoca una aceptación generalizada como un elemento constitutivo de la identidad nacional, al entrañar además la diversidad que trae en sí misma la divergencia, el contraste.

Cada división regional posee sus propias costumbres, sus memorias, valores políticos, religiosos, míticos, económicos y sociales para construir su propia identidad, diferenciada de los demás. Esta configuración de las regiones es promovida intencionalmente en la televisión y el cine, pues llevan un juego de imágenes y contraimágenes que apoyan y acrecientan la diversidad, dificultando establecer una única u homogénea identidad nacional. En el texto “Ciudadanía multicultural” Kymlicka (1996) reflexiona en el debate frente al multiculturalismo, y propone dos modelos de diversidad cultural: el primero denominado

‘minorías nacionales’ que “surge de la incorporación de culturas, que previamente disfrutaban de autogobierno y estaban territorialmente concentradas a un Estado mayor” y su deseo es “seguir siendo sociedades distintas respecto de la cultura mayoritaria de la que forman parte” (Kymlicka 1996, pp. 27-28), lo que no corresponde en general al caso colombiano (con excepciones adscritas a la autonomía de pueblos indígenas y negros raizales) (Muñoz et al., 2010).

La segunda propuesta de diversidad cultural “se van a denominar ‘grupos étnicos’, dichos grupos desean integrarse en la sociedad de la que forman parte y que se les acepte como miembros de pleno derecho de la misma.[...] su objetivo no es convertirse en una nación separada y autogobernada paralela a la sociedad de la que forman parte, sino modificar las instituciones y las leyes de dicha sociedad para que sea más permeable a las diferencias culturales.” (Kymlicka 1996, pp. 27 - 28)

Estos modelos son fundamentados en la incorporación de grupos minoritarios en Estados ya constituidos, desde ese punto de partida, en el caso Colombiano, no tienen aplicabilidad debido a la preexistencia del Estado como tal y que este multiculturalismo está dado desde los hábitos regionales que lo configuran como nación. Aun así, el escritor y novelista William Ospina, en diversos espacios de opinión manifiesta que en el territorio colombiano se encontraban 122 naciones fragmentadas antes de la llegada española, lo que dificultó el proceso de conquista y generó mayor virulencia en las acciones de muerte y ocupación de territorio por parte de los conquistadores españoles, diferenciado de territorios como México o Perú, que al ser considerados una sola nación, las acciones se realizan sobre una porción y obtenían la totalidad del territorio.

Evidentemente, las regiones con mayor potencial económico son las mayormente representadas: bogotanos, vallunos, paisas y costeños (oriundos de Bogotá, Valle del Cauca, Antioquia y Costa Caribe), respectivamente son los espacios y modelos más expresados en la

cinematografía y televisión colombianas. El regionalismo es quizá el mayor desafío para ajustar la definición de nación colombiana al concepto de comunidades imaginadas, pues se exagera el regionalismo al punto que se ha hecho un paradigma de representación casi exhausto o agotado en la formación o deformación de una idea de nación en sus principales películas, así como en seriales de televisión y en telenovelas (Suárez, 2009).

En este sentido, Patricia Restrepo afirma: “Es positivo el esfuerzo de algunas de las películas por desentrañar raíces concretas de la compleja identidad del país, de un cine de ninguna parte hemos comenzado a caminar hacia un cine con acento regional pero sin localismos.

En este campo el esfuerzo mayor ha sido del Valle del Cauca; directores que se han asentado en Bogotá han vuelto a buscar su ambiente de origen” (Restrepo 1991). De igual forma, a pesar de la aceptación de la diversidad, es evidente la casi total obliteración de la representación de las razas, a no ser que cumplan fines en sí mismas. “*El abrazo de la serpiente*” (2015), del director Ciro Guerra, propone una mirada al indígena amazónico que interactúa con exploradores extranjeros en épocas pretéritas en la que se propone problematizar la nación no sólo como narrativa sino como heterogeneidad contradictoria y fragmentaria. Habla del mestizaje y sincretismo, es una discursividad sobre las cuestiones raciales y religiosas, no corresponde a “Un No Lugar”, sino a una construcción de territorio y formas de pertenecer, una inversión de posiciones, basadas en el simulacro y la diferencia.

Es la respuesta teórica del sentido de Nación, espacio de tránsito entre tiempos, culturas y lenguajes, lo cual constituye un importante paso en la dualidad entre ciencia (por medio de los exploradores que buscan una planta sagrada) y sociedad (el ritual chamánico, la nefasta relación de los indígenas con los explotadores de caucho), permitiendo la articulación de imágenes que transcurren en pasado y presente continuo.

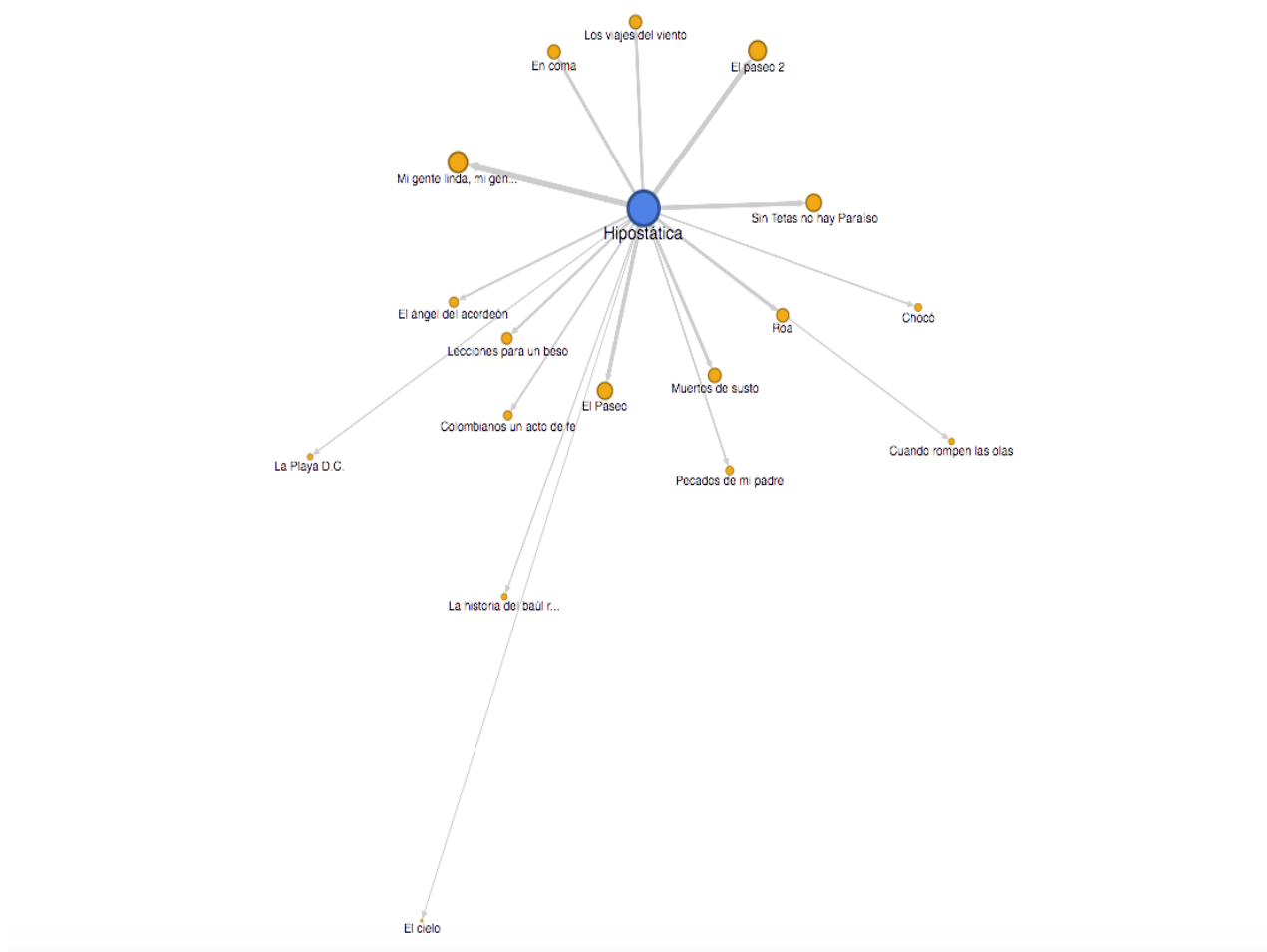
Es una estrategia de resistencia que incorpora lo local y lo global, que ayuda a comprender el hibridismo crítico en una sociedad de consumo; es una respuesta política a los límites de los discursos de mestizaje y sincretismo.

Debido a la necesidad de establecer mercados internacionales e incluso de asumir las cuotas de coproducción –donde se requiere cumplir los cupos técnico/artísticos–, algunas propuestas del cine colombiano se sirven de esquemas narrativos y recursos formales que provienen de otros lugares, generalmente basados en géneros norteamericanos; con ello implican un conflicto entre la construcción arquetípica del género y los rasgos culturales identitarios de la nación. De hecho, como lo que se busca fundamentalmente es estructurar un discurso “universal” para integrar al público fuera del país, terminan encontrando dificultades para reconocer las señas de identidad nacional, ya sea por el uso de elementos costumbristas, o de espacios identificables en la geografía nacional.

Es decir, un imaginario social claramente reconocible, de identificación de regiones o esquemas narrativos que partan de los modelos culturales propios, como lenguajes, actitudes, vestuario, etc., que los diferencian claramente de otros países y costumbres. Estos elementos son cada vez más constantes debido a la necesidad de establecer unidad entre lo global y lo local, los modelos de producción, los medios y recursos de financiación, la presión de las ventanas de explotación.

A pesar de las tentativas de establecer lo Popular como modelo de identificación nacional, fundamentalmente por el reconocimiento que le da las masas, aún así, lo popular no puede considerarse neutro. En este sentido Gunning, al reflexionar sobre el cine en sus inicios (previos a 1906) como un cine de atracciones, aferrado al vaudeville y el espectáculo, y el interés que suscitaba en lo popular y en las vanguardias del arte “Creo que fue precisamente

la cualidad exhibicionista del arte popular en el cambio de siglo lo que lo hizo atractivo para la vanguardia: su libertad respecto de la creación de una diégesis, su acento en una estimulación directa” (Gunning 2006, p. 184).



**TABLA 11. LAS PRINCIPALES PELÍCULAS QUE ESTABLECEN LA IDENTIDAD COMO ARGUMENTO FUNDAMENTAL DE SU TRAMA (HIPOSTÁTICO) Y SU RECEPTIVIDAD POR EL PÚBLICO EN BOLETERÍA.**

El cine en América latina no es democrático ni establece contacto directo con la cultura popular, instaurada fundamentalmente por la rápida difusión de valores estandarizados no particulares, pues la absoluta presencia de modelos de comportamiento norteamericanos hacen creer que lo realmente popular está dado a través de esos valores culturales. Sin embargo, muchos realizadores ven los intersticios que deja el modelo dominante –tanto para apropiarse de ellos como para reconstruir figuras de identidad– mediante la asimilación de



tradiciones, mitologías locales, música, lo urbano y lo rural, demostrando en ciertos momentos que esas condiciones generan réditos en taquilla y en la aceptación del público, sin esperar exploraciones o alternativas narrativas que podrían hundirse ante las dinámicas leyes del mercado.

Un intento explícito de indagar en las formas “populares”, se da al establecer un modelo en el que exploran en clave de sainete la forma de atraer un público más amplio, con series de anécdotas que le dan color y se saturan de clisés tomados de la cultura popular. Lo banal, lo chabacano reemplazan el gesto auténtico, en el mundo de los objetos y espacios reales, de la manera de ser característica del colombiano. Con personajes colgados superficialmente sobre la imagen de unos actores de televisión conocidos, con acumulación de estereotipos y situaciones interpretadas a la manera de “sketches” televisivos.

En este sentido, los filmes propuestos desde el productor de cine y televisión Dago García son taxativos de esta realidad, donde presenta una serie de películas de gran aceptación en taquilla basado en el humor popular, en eventos cotidianos. Esta fórmula le ha permitido producir más de 12 películas en el mismo código de humor fácil durante el decenio 2003-2013, con éxitos en taquilla y la fidelización del público a sus comedias de fin de año.

#### **4.1.6. Realismo.**

El Realismo ya no se considera vinculado como una simple verdad perceptual o como una aproximación mimética de lo real, reducida al uso de referencia como práctica material de autoconciencia. Rancière al referirse sobre la “impureza” del cine como arte destaca su representación de lo real donde afirma que el cine “También se ha convertido en el arte de lo real, con todas las precauciones asociadas a este término. Pero siguiendo con su ejemplo, en

Manet, Stendhal, Varese, hay algo que hace que siempre se diga que es un gesto, un intento, mientras que en el caso del cine, no es necesario intentarlo” (Vance, 2005).

El poder de representación del cine y su habilidad para reproducir la superficie del mundo vivo, no es activada como mecanismo de duplicación fidedigna de esta superficie, pese a lo cual es de vital preponderancia para revelar aspectos ocultos o descifrar la matriz de un determinado fenómeno social y está además articulado a un largo proceso de renovación cultural, social, político y económico.

El profesor José Luis Zapata (2004) hace una reflexión sobre el filme de Ciro Durán, *“La toma de la Embajada”* (2000), basado en un hecho histórico, cuando el entonces grupo rebelde M-19 (Movimiento 19 de Abril), se toma la embajada de República Dominicana en Bogotá, en 1980, durante una conmemoración de la independencia de ese país; toma que duró 61 días. Zapata hace un duro análisis sobre la superficialidad con que es tratado dicho acontecimiento en la película de Durán, “es una película sin contexto: no sabemos por qué se dio la toma, no sabemos qué era lo que estaba pasando en ese momento, qué significaba la propuesta político/militar del M-19 en relación a las otras guerrillas[...]nos quedamos con una colección de anécdotas, una especie de diario de a bordo, por demás, pésimamente narrado” y continúa: “En resumen, otra oportunidad que desperdicia el cine como herramienta de conocimiento, de autoconocimiento, de nuestra sociedad” (Zapata 2004, p. 70).

Estas mismas palabras podrían ser utilizadas en la costosa cinta de Andy Baiz, *“Roa”* (2013), que narra de forma anodina, y muy costosa, el magnicidio del líder político Jorge Eliécer Gaitán en 1948, asesinato del que se ha comentado ampliamente en varios momentos de este texto.

Hoy el capitalismo global –después del capitalismo nacional y de su fase colonialista/internacionalista– entraña nuevamente una especie de “negación de la

negación”. En un principio (desde luego, ideal) el capitalismo se circunscribe a los confines del Estado-Nación y se ve acompañado del comercio internacional (el intercambio entre Estados-Naciones soberanos); luego sigue la relación de colonización, en la cual el país colonizador subordina y explota (económica, política y culturalmente) al país colonizado. Como culminación de este proceso hallamos la paradoja de la colonización en la cual solo hay colonias, no países colonizadores: el poder colonizador no proviene más del Estado-Nación, sino que surge directamente de las empresas globales (Zizek 1998).

Hay 3 formas de acercarse a la definición de Cine Nacional: la primera es una explicación territorial, la cual identifica una cinematografía con el país donde se produjo, pero para que esto sea posible se necesitan fronteras territoriales; el problema con esa explicación es que la producción de una película no se realiza en un solo territorio, si se tienen en cuenta todas las etapas.

La segunda es una explicación funcional, en la que se considera al cine como una manera de formar una identidad nacional, pero aun cuando un filme es ambientado en una locación específica en un país y use su lengua local, a menos que esos elementos que son específicos a una nación jueguen un rol narrativo significativo, el filme no llenará el propósito de llevar al público a asumir una identidad nacional, a menos que el público tenga respuestas homogéneas a las imágenes lo cual es casi imposible.

Por último, está la explicación relacional según la cual un cine nacional debe ser concebido principalmente como una Marca o algo que lo distingue de otras cinematografías nacionales, esa es la que más se acerca a una explicación para nuestros días (Acosta Lara, 2009).

*“Pequeñas voces”* (2011), la película del realizador Jairo Carrillo, trata “Con personajes comunes y situaciones cotidianas, el largometraje construye escenas simples que comprenden fenómenos tan complicados como el desplazamiento forzado, la desaparición, el reclutamiento armado y las minas antipersonas” (*Pequeñas Voces* n.d.), lo que se presenta como un verdadero infierno, es el hecho cotidiano de este grupo de niños que va relatando el devenir de sus días en el campo colombiano. Carrillo realizó la investigación y aproximación a más de 120 niños que viven como desplazados en barrios periféricos de Bogotá, de los cuales tomó algunas de sus historias. Mas allá que el gesto de resistencia elaborado para combatir la indolencia generalizada sobre la tragedia del campo colombiano, es preponderante la observación que se hace en torno a la representación de la realidad y los límites de la ficción.

En *“Pequeñas Voces”*, se establece una dicotomía entre las voces de niños que relatan cómo han tenido que huir de sus casas por el conflicto armado, ya que ellos cuentan con sus propias palabras la cotidianidad de su vida en el campo y cómo la guerra les llega; estas historias están tratadas en dibujos animados, en los que se recrean las experiencias vividas e incluso los temores que no son posibles relatar con palabras.

Estos dibujos son realizados por los niños en talleres de expresión que buscan su redención emocional. En estos talleres en los que participó directamente Carrillo, se construyeron los personajes, los fondos, la narración, cimentando un relato de gran poder simbólico y alto nivel de realidad. Finalmente, la película es una puesta en escena, una ficción que dinamita las fronteras de la realidad audiovisual, y esto ocurre incluso por fuera del discurso ya abordado por muchos autores contemporáneos sobre la dicotomía entre ficción y documental, donde la hibridación se está tornando un eje común. Autores como Víctor Erice con *“El sol del membrillo”* (1992), *“En construcción”* (2001) de Jose Luis Guerín, o *“Mapa”* (2010) de León Siminiani –que trascienden el paradigma documental de

Grierson e incluso sobrepasan el reportaje televisivo— son muestra de esta irrupción sobre los cánones puristas del audiovisual.

La película de Carrillo, contrariamente, se presenta como una película de ficción a través de los dibujos animados, incrementando esta postura con la implementación del 3D en los dibujos realizados por los niños, lo que plantea la posible respuesta a este oxímoron en la intención de invitar al espectador a realizar el viaje imaginario a través de las palabras de los niños y de esta forma configurar una realidad más terrible que la que podría parecer, distorsionada por una puesta en escena con actores y efectos especiales.

La realidad se mimetiza en la propuesta de ficción, ampliando además no solo la propuesta narrativa, sino también las opciones de mercado, al ofrecer una película de dibujos animados en 3D, que puede atraer público a las salas y no como otro documental sobre el conflicto armado en Colombia, al cual los colombianos darían la espalda con facilidad.

De otro lado, *“Los hongos”* (2014), del director caleño Óscar Ruiz Navia, plantea un recorrido desde la ficción a la realidad de una ciudad que se transforma y revitaliza a través de las propuestas de apropiación urbana, donde Ras —un joven grafitero de un barrio marginal y su amigo Calvin deambulan por las calles y los entornos juveniles del heavy metal, skateboarding, grafitis y, cómo no, la música Salsa omnipresente en Cali. El director Navia ha hallado un lugar fuera de los grandes circuitos de distribución y exhibición, que sin embargo encuentra su público en los festivales; los proyectos del equipo instituido en la productora Contravia Films han atinado en su apuesta de experimentación narrativa que tiene recepción en los certámenes del audiovisual, que como lo dice Sonia García: “En el circuito de grandes festivales como Toronto, Cannes o Venecia[...]se han ido abriendo progresivamente a las intersecciones del cine de ficción con otras esferas creativas, como la instalación o la videocreación.

En esta corriente se inscribe también el trabajo de cineastas españoles, latinoamericanos, cuyos filmografías se han ido construyendo a la sombra de la industria hollywoodense y cuyas películas dialogan con formas de hacer cine alejadas de los grandes patrones comerciales y genéricos” (García López & Rey-Reguillo, n.d., p. 159). El filme de Ruiz Navia aborda la experimentación narrativa y a pesar de partir de una base de estructura de ficción, el desarrollo de la película va estableciendo una hibridación difícil de desentramar, acudiendo a familiares y amigos que “actúan” como ellos mismos, con diálogos evidentemente preparados con anticipación pero sin la búsqueda dramática del actor natural.

Los jóvenes que participan en un grafiti comunitario bajo un puente son desalojados por la policía, mientras un locutor de radio internet “pirata” va narrando in situ los sucesos; a esta actividad se suman los principales líderes de los movimientos grafiteros y skater de la ciudad de Cali, donde eventualmente dan breves argumentaciones validando sus actividades que corren en la delgada línea de lo permitido por el código policial.

Estas propuestas participativas, que facultan las posibilidades de establecer diálogos con los miembros de la comunidad, en las que a pesar de existir un guión y una propuesta formal en el modelo de ficción, generan rompimientos estructurales de los mismos modelos, en este caso, sin siquiera acercarse al documental; donde se invita a hacer el viaje de Ras desde la ficción, pero fundamentalmente establece una reflexión a través de una argumentación invisible del entorno caleño, de la acción comunitaria en un ámbito postnarcotráfico. (No como indicativo de la desaparición del negocio del narcotráfico sino dada por la minimización del poder de los capos en la sociedad caleña).

Este tipo de hibridaciones –como ya se decía– también es posible gracias al marco institucional, los festivales establecen no solo la recepción y divulgación de este tipo de propuestas, sino también mecanismos de apoyo tanto desde la formación como en los fondos de financiación; no significa esto que la experimentación audiovisual sea un mecanismo

exclusivamente contemporáneo, las corrientes subterráneas en el arte siempre han estado allí como el corazón mismo de la creación artística y proponen de manera continua desafíos a todo el engranaje instituido.

Pese a la clara inscripción de las propuestas híbridas que ofrecen estos directores en un contexto global, preciso es no perder de vista el marco institucional y los modelos específicos de financiación que hacen posibles prácticas cinematográficas arriesgadas, tanto desde el punto de vista formal y/o temático como desde el punto de vista de su rentabilidad en distintas pantallas en el ámbito iberoamericano. Mucho han tenido que ver en su proliferación y éxito de crítica, si bien no siempre acompañado de afluencia a las salas (Berthier & Rey-Reguillo, 2014),

y continúa:

...el sistema de ayudas al desarrollo de la producción implementado por festivales como San Sebastián y Rotterdam, especialmente atentos a propuestas de realizadores jóvenes procedentes de países en vías de desarrollo, más que con las grandes tendencias de la industria hollywoodense” (p. 161).

Es este tipo de articulaciones de formación, festivales y fondos, el que ha permitido a Ruiz Navia y su productora desarrollar sus proyectos, donde establecen una ecología económica basada en bajos costos de producción, comprendiendo su dificultad de retorno en taquilla, pero ante todo, un dispositivo que les permite mantener proyectos cinematográficos permanentes, lo que no es habitual en el medio colombiano.

#### 4.2. LA BÚSQUEDA DE UNA INDUSTRIA

Con el deseo de establecer la “industrialización” del cine colombiano, se han implementado mecanismos de producción que pretenden su consolidación como dispositivo

fundamentalmente económico, que logre redituarse el esfuerzo de producción en taquilla, y desde luego, en las demás ventanas de explotación. Algunas productoras en sus tentativas han combinado una austera producción y múltiples fuentes de financiación, ya sea a través de fondos estatales como también de fondos internacionales de apoyo a cinematografías emergentes, o aprovechando los entornos naturales, rurales o urbanos como las películas de Óscar Ruiz o de Ciro Guerra, quienes transfiguran estos espacios en un protagonista más al cual no se paga salario ni se debe maquillar o vestir.

Igualmente, otra herramienta de indagación para dicha “industrialización”, ha sido el aplicar artilugios televisivos, con actores que causan interés y reconocimiento en el público de los dramatizados nacionales, al producir melodramas simples y divertidos, que terminan generando personajes estereotipados, con una atmósfera costumbrista, causando deformación en la expresión cinematográfica, y confundiendo evidentemente al público que va por maíz pira y Coca-Cola.

En este núcleo podría ampararse al productor-director Darío Armando García-Dago García y sus directores Ricardo Coral, Harold Trompetero, Juan Camilo Pinzón, y otros, quienes se dan el lujo de estrenar al menos una película al año, con notable éxito de taquilla, asegurando además la explotación posterior en las ventanas televisivas que lo apoyan. Esta fórmula de actores de televisión, historias simples y de humor fácil les ha permitido continuar produciendo y vinculando profesionales del medio que de otra forma tendrían que seguir obsequiando sus competencias a historias de mayor relevancia, pero con dificultades de financiación.

Es importante tener en cuenta que en la actualidad no se puede medir el impacto de una obra sólo por su participación en taquilla. Se plantea así la necesidad de generar mecanismos que impulsen la creación de una industria nacional que involucre todos los recursos del proceso filmico, desde la producción hasta la distribución y exhibición final; al hacer énfasis



en la evaluación de las dinámicas de creación que apoyen la realización de películas colombianas y lograr fortalecer dichos procesos dando credibilidad en el capital humano y económico, que permita incentivar la inversión en los medios de representación que a su vez estimulen negocios rentables y fortalezcan valores culturales.



IMÁGEN 42. FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA “LA CARA OCULTA” (2011) SE MUESTRA EL INTERÉS DE HACER OTRO TIPO DE FILMES QUE NO NECESARIAMENTE ESTÉN LIGADAS AL ENTORNO POLÍTICO / SOCIAL DEL PAÍS

La creciente incorporación de tecnologías de la información y la comunicación en el medio colombiano, llegan según el Ministerio de las TIC al 21% de la población nacional conectado a banda ancha (*Penetración Banda Ancha Vive Digital* s.f.), con lo cual acceden a diversos contenidos audiovisuales; igualmente se han aprovechado las plataformas virtuales como recurso de exhibición. De forma paradigmática, la película “*La Sirga*” de William Vega y la productora Contravía Films optaron por estrenar de forma gratuita en streaming días antes de llegar a las salas de cine del país.

Para este estudio en particular, algunas de las películas fueron visualizadas en Youtube o en su defecto en los websites de cada proyecto, de la misma manera que algunas cintas ya están en plataformas como NetFlix, Hulu o Retina Latina<sup>19</sup>; así mismo, debe mencionarse la inmensa penetración y falta de control sobre la piratería (de alta calidad) que hace asequible casi cualquier material audiovisual, dificultando con más veras la medición del volumen de espectadores de las películas colombianas. Aún así, la asistencia a las salas de cine, para un país en vía de desarrollo es considerable: con una población de aproximadamente 48 millones<sup>20</sup> de habitantes en el 2015 y una venta superior a 50 millones<sup>21</sup> de unidades en boletería de cine en el mismo año establece **un índice de concurrencia de 1,05<sup>22</sup>% de boletas por habitante al año, muy superior al 0,46% del 2007** (Jiménez 2010, p. 122).

Esta asistencia masiva a salas puede ser producto de las intensas campañas promocionales en medios, al aumento de centros comerciales con salas nuevas que están más cerca de los habitantes y que estimulan la presencia del público, muchas de las cuales ofrecen recientes modificaciones tecnológicas que ofrecen experiencias en 3D y 4D (sillas móviles, aspersores de aire y agua, etc.), transformando la asistencia a ver una película en una experiencia vivencial; igualmente, la saturación del universo virtual ha promovido indirectamente los retornos a la actividad colectiva y especialmente al cine como espacio de cohesión social; así como la percepción de seguridad en los centros comerciales es amplia, lo cual ofrece seguridad a gran cantidad de personas para la asistencia a dichos espacios.

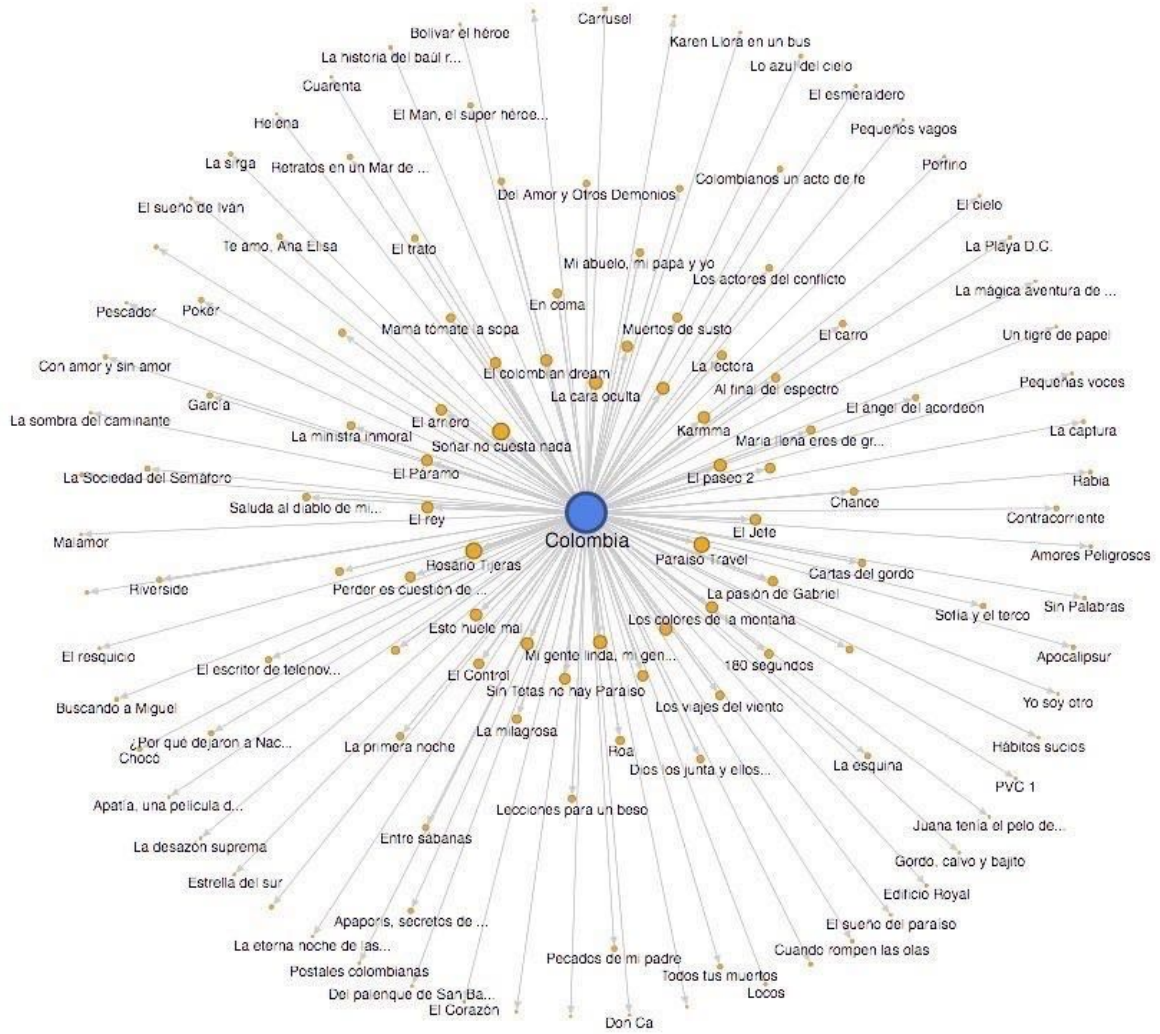
---

<sup>19</sup> Retina Latina es una plataforma digital de difusión, promoción y distribución del cine latinoamericano, de carácter público y acceso gratuito e individual para los ciudadanos de la región, desarrollada por seis entidades cinematográficas de América Latina.  
<http://www.retinalatina.org/>

<sup>20</sup> Datos obtenidos de <http://www.datosmacro.com/demografia/poblacion/colombia>

<sup>21</sup> Datos obtenidos de la revista Semana, versión digital. <http://www.semana.com/cultura/articulo/cine-2015-el-ano-de-los-records-en-taquillas/448797-3>  
 A fines de octubre se contaban exactamente 50.546.799 asistentes.

<sup>22</sup> Este valor puede ser considerado el primer resultado de la investigación aunque no se encuentre dentro de los objetivos de esta tesis.



**TABLA 12. PROYECCIÓN TOTAL DE PELÍCULAS DEL PERIODO (2003 – 2013) Y SU UBICACIÓN DE ACUERDO A LA TAQUILLA OBTENIDA: LOS DE MAYOR INGRESO ESTÁN CERCANOS AL CENTRO DE LA IMAGEN, LAS DE MENOR INGRESO EN TAQUILLA ESTÁN MAS LEJANAS DEL CENTRO.**



mercado accionario con los beneficios tributarios que eso conlleva en Colombia. A su vez, algunas productoras insisten en solicitar la eliminación del límite del costo de una película colombiana, tope que ha sido impuesto para evitar descalabros monumentales como en el pasado y obstaculizar la entrada de dineros ilícitos a las producciones.

Iniciativas como el Crowdfunding<sup>23</sup> o financiación colectiva de proyectos no han logrado encontrar el espacio de aportes financieros en Colombia, considerando esta práctica ilegal (García M, s.f.) tanto para el sector cultural como para otros tipos de proyectos limitando así estas opciones de financiación.

Con estos lineamientos, se obliga a los proyectos independientes de los canales de televisión, a la casi absoluta dependencia económica del Estado para el apoyo en la producción cinematográfica, lo que implica unos mecanismos complejizados en el manejo del recurso, poniendo a los cineastas en intrincados vericuetos burocráticos, administrativos y tributarios. Afortunadamente al parecer este mecanismo estatal ha optado por establecer procesos de selección de proyectos independientes al propio Estado, lo que ha permitido la selección de propuestas con opiniones divergentes –independientes y críticas en sus propuestas temáticas–, permitiendo asumir el entorno social como recurso primordial de inspiración y no bajo tutelas estériles y reprimidas que el Estado podría ejercer al fungir como financiador de las películas colombianas.

---

<sup>23</sup> Es un fenómeno de desintermediación financiera por la cual se ponen en contacto promotores de proyectos que demandan fondos mediante la emisión de valores y participaciones sociales o mediante la solicitud de préstamos, con inversores u ofertantes de fondos que buscan en la inversión un rendimiento. En dicha actividad sobresalen dos características, como son: la unión masiva de inversores que financian con cantidades reducidas pequeños proyectos de alto potencial y el carácter arriesgado de dicha inversión.

## 5. CONCLUSIONES

Finalmente, se configura un último capítulo que se presenta como conclusiones y verificación sobre la hipótesis planteada, con los datos concretos analizados donde además se revisa la complejidad y necesidad que tiene el cine en Colombia de representar una sociedad conflictiva en proceso de consolidación en dinámicas de postconflicto, (luego de la firma del Acuerdo de Paz con la guerrilla más antigua del continente y que ha sido fundamental en la historia política del país.), exaltando la relevancia de la representación de un cine comprometido en un entorno social específico.

La definición de un cine colombiano, como ya se ha dicho, entra en constante contradicción al aceptar su existencia en la postmodernidad. Incluso desde los inicios, el cine colombiano ha sido transnacional fundamentalmente una cinematografía emergente de un país en desarrollo; lo que ha dificultado la elaboración de un listado absoluto de cine nacional. Las fronteras son difusas al intentar categorizar entre lo propio y lo extraño, lo nacional y lo extranjero, (Suárez, 2009, p. 207).

Aún así, a pesar del carácter desigual y esporádico que lo ha caracterizado (King, 1994), el apoyo estatal (entre otras causas) han permitido una nueva disposición geográfica de un cine invisible en el mundo actual, que ha propiciado el diálogo con cinematografías más robustas en Latinoamérica como la mexicana, la argentina y la brasileña, las cuales han sobrepasado, sin negar su legado anterior, la pertenencia a un cine mundial, en este sentido “El cine colombiano fue entrando en la era global sin haber definido que es el cine nacional” (Suárez. 2009, p.205).

Este tipo de afirmaciones pone de relieve el juego de intereses económicos y de representación a los que se ven abocados los nuevos realizadores, que deben integrar paradigmas desde el compromiso social, su consumo y comprensión tanto para audiencias

locales como globales. Ya sean evaluados por su valoración en taquilla o por entornos cinematográficos y la crítica especializada o en el reconocimiento de las regiones y su diálogo en la construcción de identidad nacional.

La realidad se convierte en una categoría inestable, que trasciende las transformaciones en el campo de la representación y configura el sentido ontológico del realismo, donde se permite la libre utilización del lenguaje cinematográfico, reconociendo sus códigos genéricos, mientras expone la naturaleza inaprensible de la realidad la cual siempre ha tenido una presencia imperiosa. “Esa realidad, necesariamente conflictiva, ha sido usada como excusa argumental, tema de reflexión o como reveladora reconstrucción. Siempre ha tenido un tratamiento muy literal, aventurándose poco a la metáfora o a la fantasía, mucho menos a la delirante deformación” (Osorio, 2008), constituyendo espacios inexplorados a la ficción y a la reflexión del entorno.



IMÁGEN 43. LOS *PECADOS DE MI PADRE* (2010). ALGUNOS PERSONAJES DE LA HISTORIA NACIONAL AYUDAN A REUNIR PARTES DEL TODO DE ALGUNOS ACONTECIMIENTOS, O SON EN SÍ MISMOS UN HECHO RELEVANTE DE ESTUDIAR POR SUS ACCIONES Y LAS REPERCUSIONES QUE ESTAS GENERAN EN LA SOCIEDAD.

Se podría afirmar que los realizadores dentro de la Ley de Cine fijan su mirada al conflicto surgido de la lucha de las Fuerzas Armadas Estatales contra las fuerzas por fuera de la ley: guerrilla, paramilitares y narcotraficantes, quienes provocan mayor impacto en la población. Las Fuerzas Armadas estatales también suelen incurrir en actos criminales en beneficio propio o en interés del establecimiento; esta reflexión sobre los entornos sociales y de realidad no es limitante en la búsqueda de las formas y los lenguajes, que trazan vectores de crisis en la seducción de las audiencias locales, donde la violencia sigue siendo el objeto principal de representación. El 81% de las películas colombianas incluyen algún tipo de acción violenta, lo que divide a público y cineastas, donde los unos parecen exhaustos de continuar viendo filmes que exportan una imagen negativa del país, transfiriendo responsabilidades al arte y la cultura, y especialmente al cine, sobre la imagen internacional de un Estado casi fallido. Como si tener una de las tasas mas altas de homicidios del mundo, fuera un asunto de una “mala imagen” (Bejarano 2010, p.383).

Por otra parte, los cineastas defienden la necesidad manifiesta de abordar temáticas de índole social, de establecer “una denuncia a la doble moral de la ciudadanía, la corrupción social y política existente por décadas en esta nación, así como la falla de los estamentos oficiales en presentar soluciones a estos conflictos” (Ospina, 2010, p. 304)



## 5.1. CONCLUSIONES RESPECTO AL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Gracias a la riqueza de las posibilidades de representación del cine, es urgente la observación sobre los entornos representados en las nuevas dinámicas del cine nacional y comprenderlas a la luz de la confrontación de los entornos dominantes, de los valores hegemónicos que propenden por la universalización de las historias. A pesar de esto, la cinematografía nacional, al igual que la mayoría de los proyectos nacionales emergentes, han establecido una necesidad de representación de la conflictividad local, que manifiestan concepciones estéticas y culturales particulares en conexión dialéctica con la sociedad representada, al actuar la capacidad de la expresión fílmica y simbólica sobre la realidad socio-histórica inagotable.

En este sentido, ‘La primera noche’ (2003), ‘María llena eres de gracia’ (2004), ‘Colombianos un acto de fe’ (2004), ‘Rosario Tijeras’ (2005), ‘Sumas y restas’ (2005), por mencionar solo algunas, son manifestaciones estéticas eminentes de una conexión, de un estilo personal y las condiciones históricas de la sociedad que se retroalimenta en dichas expresiones, que establecen “las búsquedas intensas mediante las cuales los verdaderos cineastas habrán tratado de delimitar una identidad” (Bellour 2009, p.13 ), filmes que “se construyen narrativamente como referencia sustancia el propio mundo que narran”(LaRotta. 2013, p. 362) que son transformados en la puesta en escena que permite revelar una condición de nación: ya sea desde la rebeldía al entorno patriarcal de ‘María llena eres de gracia’, o el temor y la desesperanza en ‘Colombianos un acto de fe’.

Es la innegable búsqueda de identidad como argumento para la existencia de un cine nacional y la importancia que tiene el apoyo financiero estatal para la dignidad que debe tener como valor cultural, lo cual permite reconocimiento y aceptación de la diversidad propia de

un país mestizo y de múltiples universos socioculturales. Frente a esto se llega hasta dimensiones de identidad, que no por excesivas dejan de ser acertadas; Patricia Restrepo (1991), al analizar una serie de medimetroajes colombianos realizados durante la época de Focine observó:

La bondad de los temas queda registrada en las calles, en los lugares, en las casas con sus espacios y mobiliarios claramente colombianos, en los bares, en el suelo de la tierra pisada, en el color de las paredes, en los tendidos de las camas. También en las personas, en su apariencia física, su manera de hablar, sus ropas, las películas tienen una imagen colombiana, es una imagen que reconocemos y que nos representa (p. 29).



IMÁGEN 44. *RoA* (2013). LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS SON PARTE ESENCIAL DE UNA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD, SOBRE TODO CUANDO SON COYUNTURALES Y QUE ATRAVIESAN TODOS LOS ASPECTOS POLÍTICOS, CULTURALES, ECONÓMICOS Y SOCIALES



El cine colombiano, corre en paralelo a la sociedad en la búsqueda de la coherencia, la afirmación social o la crítica, ya sea por medio del drama o de la comedia, en la simbolización de la vida social abarcando no solo multiplicidad de temáticas sino de formas, desde la representación centralista hasta la vida provinciana,; desde los rituales propios de las tribus urbanas, hasta los entornos étnicos.

Los mecanismos de identidad y realismo no son tan explícitos y fáciles de identificar como otros parámetros (Violencia, Éxodo, Narcotráfico). Es evidente que se encuentra una serie de películas cuyo objeto fundamental es lograr el autorreconocimiento, la identificación como sociedad, y que obtuvieron reconocimiento en taquilla fundamentalmente a través de la comedia ligera como: “Mi gente linda, mi gente bella”, “El paseo”, “Muertos de susto”, entre otras; aun así, se encuentran otras aproximaciones narrativas y estéticas como “Los pecados de mi padre”, “Roa” o “Satanás” que son constitutivos de acontecimientos históricos que nos conforman como sociedad. Aun así, estos escenarios de identidad son aceptados en taquilla ampliamente

Guillermo Pérez La Rotta ha configurado algunas tendencias para la reconfiguración de los motivos de la violencia o la guerra en el cine colombiano, a saber:

**Dramas de la vida cotidiana, bajo tonos naturalistas:** El vuelco del cangrejo, 2010. La pasión de Gabriel 2009. La cara oculta, 2011. Sin palabras, 2012. Porfirio, 2012. Chocó, 2012. Karen llora en un bus, 2011. Apatía, 2012. El azul del cielo, 2013. Resquicios, 2012. **Comedias:** El paseo 2, 2012. Mi gente linda, mi gente bella, 2012. Gordo calvo y bajito, 2012. Edificio Royal, 2013. Por qué dejaron a Nacho, 2012. **Cultura Afro:** La playa, 2012 Chocó, 2012. **Insistencia en el narcotráfico:** El pescador, 2012. El cartel de los sapos, 2012. **Resonancias vivenciales de la guerra:**

La Sirga, 2012. El paraíso, 2011. Los colores de la montaña, 2011. Pequeñas voces, 2011. Retrato en un mar de mentiras, 2010. **Sátira política:** Carrusel, 2012. **Misterio:** La lectora, 2012. **Cine negro:** Perro come perro, 2008. Sanandresito, 2012. La captura, 2012. **Cine de recreación histórica:** Roa, 2013.



IMÁGEN 45 FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA “LA CARA OCULTA” (2011) QUE REPRESENTA UN DRAMA DE FICCIÓN COTIDIANO NO INTEGRADO AL DEVENIR SOCIO- POLÍTICO DEL PAÍS

## 5.2. CONCLUSIONES FRENTE A LOS OBJETIVOS

Este estudio ha pretendido integrar coherencia y objetividad en la búsqueda del sentido identitario del cine colombiano actual. Aún así, no se debe desconocer las limitaciones frente al modelo propuesto, tanto desde lo meteorológico como en la profundidad del mismo estudio; evidentemente el formato de análisis propuesto es un prototipo en desarrollo que implica diversas temporalidades para su aplicación y poseen las variaciones en la interpretación de las respuestas dependientes del sentido del investigador, que se podría

alterar de acuerdo a los estados de ánimo, transformaciones en el entorno social, asociaciones de pensamiento que pueden modificar las respuestas, y un largo etcétera que afectan la objetividad propuesta ante objetos subjetivos; esta subjetividad del observador debe ser tenida en cuenta en los resultados numéricos presentados.

A pesar del carácter experimental este estudio que arroja algunos aciertos que se desea; generan aportes específicos a los estudios culturales sobre Colombia, sobre los niveles de representación de sus problemáticas y sobre la forma en que son asumidos por los cineastas. Igualmente son importantes los aportes desde la objetivización de los recursos de representación, es decir: conocer los niveles como son representados la violencia o el narcotráfico, que permiten hacer comparaciones de la construcción simbólica con otras cinematografías, con entornos y situaciones conflictivas diferentes.

En este sentido, un valor de relevancia –además del análisis de la información y los datos– es el de las valoraciones numéricas como tal; la construcción de esta base de datos sobre elementos subjetivos de cada filme ha implicado gran esfuerzo, lo cual permite obtener datos concretos sobre asuntos que anteriormente eran intuiciones sobre asuntos de preeminencia narrativa en la cinematografía colombiana.

Dentro de los resultados más relevantes del estudio se encuentran: el aumento considerable de público, al crecer el índice de asistencia de 0,47 en el 2007 a 1.2 en el 2015 ya mencionado, mejorando la percepción del público frente al cine nacional, al fin y al cabo “El cine es y seguirá siendo el rito donde ir a imaginar la existencia y crear la ilusión” (Rincón 2002, p. 10).

En la siguiente gráfica se presentan las películas mas vistas en salas del periodo 2003 - 2013.

Título	Año de Estreno	Director	No. de entr...	Violencia	Narcotráfico	Éxodo	Identidad
Rosario Tijeras	2005	Emilio Mallé	1,053,030	Extrema	Hipostática	NE	Trama
Sofiar no cuesta nada	2006	Rodrigo Triana	1,198,172	Extrema	NN	NE	Situacional
Paraíso Travel	2008	Simón Brand	932,166	Alta	NN	Hipostática	NI
La cara oculta	2012	Andi Baiz	614,426	Media	NN	Situacional	Lateral
Mi gente linda, mi gente bella	2012	Harold Trompetero	615,208	Media	NN	Trama	Hipostática

TABLA 14. LAS CINCO PELÍCULAS MAS TAQUILLERAS DEL PERIODO ESTUDIADO – 2003 - 2013

El cuadro correspondiente a las películas con valoración en taquilla superiores a 500.000 espectadores. Llama la atención que no hay preferencias por una temática específica, ni por un director determinado; estas películas respondieron muy bien al registro en los medios de comunicación, al apoyo de los canales de televisión privado o al impacto mediático de una situación particular. Corresponden aproximadamente al 27% del total de la taquilla vendida en Colombia en el periodo 2003 – 2013 en sólo 5 filmes.

Estos datos generan cuestionamientos sobre las motivaciones del espectador para asistir a determinadas películas colombianas, asumiendo que el público va a cualquier película que sea muy bien promocionada por los medios masivos, presentando un público poco formado sin condicionantes específicos. En este sentido los dispositivos identitarios son prácticos para la generación de taquilla, fundamentalmente si se trata de comedia ligera respondiendo mas a imperativos idiosincráticos, sin ser relevante el nivel de violencia o narcotráfico o drama social involucrado

Pais	Título	Año de Estreno	Director	No. de entra...	Violencia	Éxodo	Narcotráfico	Identidad
Colombia	Sin Tetas no hay Paraíso	2010	Gustavo Bolívar	326,247	Media	NE	Hipostática	Hipostática
Colombia	El Paseo	2010	Harold Trompetero	311,277	Media	NE	Situacional	Hipostática
Colombia	El paseo 2	2012	Harold Trompetero	480,771	NV	NE	NN	Hipostática
Colombia	Mi gente linda, mi gente bella	2012	Harold Trompetero	615,208	Media	Trama	NN	Hipostática

TABLA 15. IDENTIDAD HIPOSTÁTICA CON ENTRADAS SUPERIORES A 300.000 ESPECTADORES SOLO “SIN TETAS NO HAY PARAÍSO” CORRESPONDE A UN DRAMA DE NARCOTRÁFICO; LAS DEMÁS SON COMEDIAS COSTUMBRISTAS DIRIGIDAS POR HAROLD TROMPETERO.

Finalmente, es posible concluir que el cine nacional es una herramienta efectiva para establecer diálogos sobre la conflictividad nacional, respondiendo a las principales cuestiones que le permiten establecerse como sociedad. Un alto porcentaje (86%) de las cintas del periodo estudiado poseen argumentaciones de identidad/realismo en su puesta en escena, que dinamiza la creación progresiva de un universo que recoge, alimenta, cuestiona y reafirma el entorno cultural, el cual, en una eterna dialéctica entre la sociedad a la que se debe, obliga unas nuevas dinámicas de renovación cultural frente a la comunidad y nuevamente frente a las practicas de la representación artística o cinematográfica.

Se busca, por los mismos motivos, la reflexión sobre la identidad dentro del mecanismo contemporáneo, lo cual obliga a la reflexión postmoderna sobre quién soy y –especialmente– para dónde voy como pueblo colombiano.

### 5.3. CONCLUSIONES Y CONTRASTE DE HIPÓTESIS

La atribución simbólica dada desde el cine a la realidad colombiana; es altamente representada en los mecanismos de ficción de la cinematografía nacional admitiendo que los temas de mayor trascendencia corresponden a preocupaciones y reflexiones sociales actuales. El cine contemporáneo nacional toma como punto de partida los elementos de reflexión e inquietud de los diversos actores de un país heterogéneo y convulso, y los utiliza de forma creativa en la construcción de discursos audiovisuales, donde se reflexiona sobre la realidad, esperando generar un entorno de atención colectiva de las mismas relaciones sociales comprendidas en el ambivalente y confuso medio colombiano.

El modelo de investigación, como se ha indicado es de carácter experimental y propositivo y fue fluctuando a medida que se desarrollaba la búsqueda; a pesar de partir de la observación cualitativa de los filmes, este análisis se vio fortalecido y transformó la

percepción general por el recurso cuantitativo, tanto para confirmar ideas previamente admitidas como por ejemplo afrontar que la presencia de los recursos económicos a través de Ley de Cine produciría un aumento en la cantidad de películas colombianas; igualmente, la valoración cuantitativa modificó percepciones como: la creencia generalizada que la mayoría de los filmes colombianos corresponden a situaciones de narcotráfico, lo que aleja en gran medida el público local de las salas, pero resulta ser una falacia, donde solo un mínimo porcentaje de las películas producidas entre el 2003 y el 2013 asumen como temática fundamental el tráfico de drogas.

En consecuencia, se confirma que el cine colombiano contemporáneo se nutre esencialmente de las temáticas de mayor trascendencia y que requieren reflexión social buscando una atención colectiva a las dificultades que como sociedad se deben afrontar para lograr trascender. Admitiendo además, que se asume la conflictividad colombiana para representarla a través de los dispositivos de la ficción, al hacer construcciones simbólicas de la misma.

A nivel metodológico, se propuso realizar observaciones macro-cósmicas, meso-cósmicas y micro-cósmicas que permitieran estudiar en profundidad las categorías temáticas propuestas. Para realizar la observación macro-cósmica se tuvieron en cuenta la visualización de 103 películas<sup>24</sup> por parte del investigador, estrenadas en la década 2003-2013, a las cuales se les aplicó un formulario específico por cada categoría de análisis que permitiera observar el nivel de asociación a esa categoría de cada filme. En la argumentación meso-cósmica se acotaron unos pocos títulos que fueron referidos dentro de la revisión de cada categoría y que fueron fundamentales para la reflexión del entorno nacional y su interpretación simbólica en

---

<sup>24</sup> Aún por fuera del parámetro temporal seleccionado (2003-2013) se ha continuado con la observación de filmes y se les ha aplicado el formato a cerca de 140 películas, aproximadamente de los años 2000 a 2016, lo que no modificó sustancialmente los resultados porcentuales sobre las categorías; aún así no fue posible, como ya fue explicado en su momento, la observación de la totalidad de las películas del periodo estudiado.



el cine. Finalmente, para el análisis micro-cósmico se revisó un ejemplo que fungiera como modelo de cada tema estudiado y se realizó análisis filmicos de ellos.

En este sentido, los objetivos trazados se van cumpliendo a lo largo del documento, reflexionando sobre los elementos de construcción narrativa y temática, los cuales hacen aproximaciones y contrastes a la realidad, al actuar como instrumento de identidad que permite y propone consideraciones culturales y sociales sobre las cuestiones observadas.

Igualmente, a través del análisis cualitativo y cuantitativo de las películas producidas entre el 2003 y el 2013 se encontraron y estudiaron los elementos estructurales sobre **narcotráfico, violencia, éxodo e identidad**. Evidentemente no todos los filmes presentados en este periodo ingresan en estas esferas de análisis, pero gracias al amplio volumen de filmes observados que permitieron ser categorizados dentro de estos parámetros, es posible generalizar y concluir que la mayoría de las películas producidas en el periodo propuesto, reflexionan sobre alguna de estas categorías de estudio. Es relevante observar que frente al análisis filmico de cada película que ha servido de ejemplo paradigmático, se requirieron modelos de estudio diferenciado; para cada temática se optó por aplicar modelos específicos –tanto desde el modelo actancial de Greimas hasta prácticas más cercanos al estudio sociológico, diferenciado por las condiciones específicas de cada filme–, lo que ha enriquecido las posibilidades y puntos de vista de cada categoría.

De tal manera, gracias al escalafón que se le ha otorgado a cada categoría se permite determinar el nivel de densidad que se concede a cada temática que afronta la realidad social colombiana, encontrando valores diferenciados en la construcción simbólica, al hacer hincapié en la estructura de la narrativa clásica, con mínimas apuestas por la exploración en las formas de construcción del relato.

#### 5.4. OTRAS CONCLUSIONES

La comprensión del fenómeno cinematográfico implica el diálogo con otras disciplinas humanas, que permitan el entendimiento y el dialogo de las convicciones de partida del autor, ya fueran desde posiciones ideológicas, filosóficas o estéticas discrepantes del observador, lo cual es necesario para entablar una discusión rigurosa socio-histórica del entorno social colombiano y su representatividad.

La cinematografía se entiende como otras formas de arte, como una actividad colectiva, donde el espectador hace parte fundamental del la experiencia (Gunning 1990, p 5) y es un ente fundamental de la dinámica artística como ser cultural; la asistencia de este público a las salas genera el fortaleciendo de la industria del espectáculo y de la cinematografía como tal, generando confianza en inversionistas y exhibidores que han sido reacios frente al apoyo a los procesos culturales y especialmente una apuesta de alto costo como la producción cinematográfica. El aumento considerable de público, al crecer el índice de asistencia de 0,47 en el 2007 a 1.2 en el 2015, ya mencionado, es relevante, 4.7 millones de personas asistieron a películas colombianas durante el 2016 (Proimágenes Colombia, 2016), donde se encontró que aproximadamente al 27% del total de la taquilla vendida en Colombia en el periodo 2003 – 2013 está dado en sólo 5 filmes, sin aparente relación entre ellas.

Estos datos generan cuestionamientos sobre las motivaciones del espectador para asistir a determinadas películas nacionales; asumiendo que el público masivo asiste a cualquier producto audiovisual que sea muy bien promocionada y publicitada por los medios masivos representando un público poco formado, sin condicionantes específicos.

Título	Año de Estreno	Director	No. de entr...	Violencia	Narcotráfico	Éxodo	Identidad
Rosario Tijeras	2005	Emilio Mallé	1,053,030	Extrema	Hipostática	NE	Trama
Soñar no cuesta nada	2006	Rodrigo Triana	1,198,172	Extrema	NN	NE	Situacional
Paraíso Travel	2008	Simón Brand	932,166	Alta	NN	Hipostática	NI
La cara oculta	2012	Andi Baiz	614,426	Media	NN	Situacional	Lateral
Mi gente linda, mi gente bella	2012	Harold Trompetero	615,208	Media	NN	Trama	Hipostática

TABLA 16. LAS CINCO PELÍCULAS MAS TAQUILLERAS DEL PERIODO ESTUDIADO

Otra conclusión de relevancia que este estudio ha presentado es la enorme aridez frente a los estudios cinematográficos locales; los cuales apenas ahora son apoyados desde la institucionalidad y van en sintonía con otros estudios culturales en Colombia, indicando que es un espacio amplio de investigación y proposición temática.

Se desmonta igualmente la premisa que surge en el cotidiano de la gente que asume que la temática dominante del cine nacional es el narcotráfico; la cual es una hipótesis imbricada en el medio audiovisual y en el imaginario colectivo donde el 15% de los filmes tocan el tema del tráfico de drogas ilícitas de forma hipostática o esta presente en la trama principal de las películas y el 55% no toca la temática de ninguna firma.

Finalmente, y una conclusión trascendente, esta en la necesidad por parte de la mayoría de los realizadores, de pensar y reflexionar sobre el entorno, sobre la complejidad nacional e insistir en la demostración de las principales dificultades que se asumen como nación en proceso de construcción e identificación. Se podría asumir que este será el camino marcado al futuro, pero dada la influencia de la “cultura de la incertidumbre” que caracteriza el postmodernismo, no es posible predecir el rumbo que tomará la representación cinematográfica en Colombia e incluso, frente a las dinámicas dadas por las nuevas tecnologías, no es claro el camino que será tomado por la cinematografía en general.

## 6. DISCUSIÓN

### 6.1. NUEVAS PREGUNTAS Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

A pesar del interés por cubrir amplios aspectos de la cinematografía colombiana, fundamentalmente de su trasfondo social y su interés de representación e identidad, durante una década relevante como fueron los primeros 10 años de la Ley de Cine, es evidente que continúan aspectos por observar detalladamente; como se ha manifestado con anterioridad, la investigación sobre el cine colombiano es una tarea pendiente en los entornos académicos y profesionales, es notorio que el entorno de la cinematografía colombiana es aún un universo fecundo para ser analizado desde múltiples perspectivas, como la evaluación pormenorizada y diferenciada de cada una de las categorías de representación aquí estudiadas, profundizando en cada una de las temáticas, al tener en cuenta el insumo presentado.

Por otra parte, la mayoría de los estudios sobre cine colombiano están enmarcados sobre las formas narrativas y sus temáticas, haciendo falta estudios, por ejemplo, desde el microanálisis propuesto por Zunzunegui o valoraciones desde la semiótica de la imagen, al profundizar los sentidos simbólicos y metafóricos en algunas piezas audiovisuales. Igualmente es importante recordar que sólo se ha realizado un libro sobre historia del cine colombiano desde la aproximación narrativa, sin tener en cuenta los nuevos modelos historiográficos que referencia el Dispositivo, lo que Ismael Xavier relaciona como que “no es solamente el aparato técnico, sino todo el engranaje que envuelve al filme, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde se actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego” (Xavier 2008, p.236)

Es posible asumir –a pesar de sus innegables mejorías–, dada la preparación profesional de los nuevos guionistas y narradores, que las películas colombianas luchan por generar y

mantener una imagen “colombiana”, una imagen que se reconoce y representa como nación, con temáticas de color local y regional; con todo, gran parte de estas temáticas difícilmente llegan a convertirse en buenos guiones, dado que los cineastas —evidentemente con excepciones— aún podrían considerarse “cuenta-historias”. Se construye una imagen de identidad pero no se logra consolidar un mecanismo de reconocimiento, se desatienden los dispositivos cinemáticos para invitar a la reflexión y a su vez generar interés, temas profundos que quedan en el vacío por guiones intrascendentes o mal contruidos.

Posiblemente el elevado peso de la literatura en el entorno cultural, e incluso la excesiva relevancia del director-guionista-productor que interviene en todas las etapas de la película y no logra desplegar sus virtudes en una sola actividad —haciéndolo incapaz de reflexionar independientemente de las virtudes y falencias de los proyectos—, que por deseo obcecado se empeña en sacar adelante. Evidentemente no es un planteamiento validado desde las posibilidades en taquilla, la cual mayoritariamente estará en déficit frente al poder hegemónico de las grandes súper producciones de Hollywood.

El otro mecanismo narrativo de gran aceptación del público, fundamentalmente televisivo, pero que aún no ha logrado encontrar su modelo y fortuna en la taquilla corresponde al melodrama. El melodrama podría considerarse el género latinoamericano por antonomasia, con especial interés en las telenovelas o las series de televisión, que acompañan el día a día de los espectadores, quienes consumen con avidez las prolongadas temporadas de historias familiares, romances inconclusos, luchas por tierras, búsqueda del ser querido y un infinito arsenal de mecanismos que permiten que cada día millones de espectadores estén atentos a las vicisitudes de los personajes arquetípicos de la telenovela latinoamericana.

Aún así, el fuerte vínculo establecido con muchos de los personajes entrañables de estas series televisivas genera gran arraigo e identificación, originando además fuertes lazos

identitarios e igualmente fundan modelos éticos y morales ante las conductas de los personajes; y en algunas ocasiones proponen análisis críticos sobre entornos sociales y políticos de repercusión en cada entorno social. No obstante, la cinematografía latinoamericana no ha sido muy asertiva al llevar los mecanismos melodramáticos de las telenovelas a la pantalla grande, ya que:

La retórica gestual de la actuación melodramática es reemplazada por una interpretación estilo natural. La tragedia y el realismo se centran en acontecimientos sociales serios o en dilemas interiores[...]el sentimiento y emotividad se reducen en significación a sentimentalismo y exageración, los detalles domésticos se toman como trivialidades, el utopismo dramático se considera como escapismo fantástico, y este vasto complejo se devalúa por su asociación con la cultura popular feminizada” (Gledhill, 1987).

Este fenómeno sería posible de estudiar si se tiene en cuenta que muchos realizadores de cine adquieren sus experiencias y recursos económicos de la dirección de telenovelas, siendo incluso apoyados en ocasiones por las mismas empresas productoras o canales de televisión privada. A pesar del interés que pueda suscitar y de su amplio abanico de posibilidades de análisis, el melodrama no hace parte de este estudio específico, fundamentalmente por su connivencia particular en la telenovela, pues lo convierte en uno de los terrenos más fecundos de investigación y producción literaria sobre el audiovisual en América Latina.

En Colombia (al igual que en el resto del mundo occidental), gracias a la masificación de los recursos electrónicos y medios de creación de imagen, se produce gran cantidad de material audiovisual, desde los proyectos de autogestión popular, barrios, comunidades, universidades, etc., hasta material pornográfico, cine snuff, etc. En Colombia se encuentra con relativa facilidad material de guerra, resultado del conflicto capturado por los mismos

combatientes. Fue famoso en los años ochenta, en medio de la guerra a los carteles, la utilización que le daba el mercenario israelí Yair Klein, a los videos de acciones armadas para entrenar paramilitares; igualmente, algunas tomas a poblaciones y masacres cometidas por la guerrilla y los paramilitares fueron capturadas en video y usadas como propaganda y vehículo de terror de sus acciones. De forma similar, gran cantidad de proyectos académicos son producidos cada año, pero muy poco material es inventariado institucionalmente, dejando por fuera de estudio gran cantidad de obras que podrían despertar interés investigativo.

En lo personal, dentro de la actividad como docente e investigador se propondrá el fortalecimiento de las líneas de investigación sobre nuevas dinámicas de la imagen en movimiento en el grupo de investigación Poies, de la Universidad Javeriana, en la cual laboro actualmente.



IMÁGEN 46. FOTOGRAMAS “LOS VIAJES DEL VIENTO” (2009),



IMÁGEN 47. “LA TIERRA Y LA SOMBRA”(2015)



IMÁGEN 48. “EL ABRAZO DE LA SERPIENTE” (2015) DONDE LOS PAISAJES EXUBERANTES PUEDEN SER LUGARES DE ANÁLISIS TANTO EN ESTOS FILMES COMO EN LA MAYORÍA DE LA PRODUCCIÓN CONTEMPORÁNEA

## 6.2. ANÁLISIS CRÍTICO

“Lo más difícil, lo más importante, lo más necesario, lo que de todos modos hay que intentar, es conservar la voluntad de luchar por una sociedad diferente sin caer en la interpretación paranoide de la lucha. Lo difícil, pero también lo esencial es valorar



positivamente el respeto y la diferencia, no como un mal menor y un hecho inevitable, sino como lo que enriquece la vida e impulsa la creación y el pensamiento”.

*Elogio de la dificultad* - Estanislao Zuleta

La historia colombiana ha estado manchada de guerras y violencias desde su inicio como nación, y fundamentalmente guerras fratricidas en todo el siglo XX: Liberales vs. Conservadores en sus primeras décadas; posteriormente, en los cincuenta y sesenta, la cimentación y consolidación de guerrillas de izquierda luchando contra el Gobierno; los años ochenta y noventa estuvieron marcados por tragedias a cargo de los carteles de la droga y los grupos paramilitares apoyados en ocasiones por fuerzas militares; los primeros años del siglo XXI, se ha revelado una sociedad empoderada, con herramientas dentro de la legalidad para requerir y exigir derechos fundamentales, y muy reflexiva ante la barbarie, aun cuando ninguno de los conflictos hayan sido resueltos y persistan la existencia de guerrillas, narcotraficantes y paramilitares.

En este entorno podrían establecerse los nuevos creadores colombianos, tanto desde la cinematografía como desde las demás formas de representación; cineastas, la mayoría reflexivos pero no combatientes, partidarios pero no sectarios, conscientes del país social, económico y político del cual participan desde su oficio como creadores de conciencia.

Igualmente, el cine colombiano, como se ha visto, propone la contradicción: por un lado la intensión postmoderna del sustrato de productos de consumo, la hibridación, el sincretismo, el eclecticismo, la autorreferencialidad y la búsqueda de identidad nacional son asumidas en algunas obras y ponen el cine colombiano en discursos postmodernos; aún así, la mayoría de las películas asumen fundamentalmente el arraigo a las tradiciones, la preponderancia de la moral católica, la representación de los conflictos y la búsqueda de sus

soluciones plantean unas atribuciones modernas, donde la visión del entorno social como sustrato para la creación permite afianzar el concepto de “cine contemporáneo” colombiano.

A lo que Escobar replica “El post estructuralismo dice: La modernidad también es parte del problema, la racionalidad científica, tecnológica, de mercados, económica, son parte del problema. Lo que tenemos que hacer es aprender a articular lo que Foucault llamará una ética del conocimiento experto como practica de la libertad, y propender por modernidades alternativas y alternativas a la modernidad, somos en gran medida los que creamos la realidad a través de nuestros conocimientos y discursos”. (Escobar 2002)

A pesar de la distancia establecida con el público debido al agotamiento temático frente a la violencia donde “grandes sectores del público se consideran exhaustos y deseosos de ver otros enfoques o historias sobre la violencia o simplemente otros temas”(Suárez. 2009, p. 215), donde lentamente se ha formado un público que aprecia el cine colombiano y encuentra en las narraciones reflejos de su propia existencia y de su cultura; la cual puede incidir en la conciencia de las personas para ejercer sus posiciones estéticas o políticas; aún así es ingenuo suponer un cambio social mediado por la reflexión cinematográfica, a lo que La Rotta (2013) asume que el “público puede formar opiniones en el espacio comunicativo de un medio masivo que incide relativamente en la vida nacional y en la conciencia de las personas” y continúa “Este logro[...]debe pensarse y valorarse con especial ponderación; no se realiza de la noche a la mañana pues se construye sobre la tradición, y la nuestra es joven” (p. 363)

En este sentido, es cándido asumir que la cinematografía colombiana pueda tener mayor incidencia sobre el comportamiento de los ciudadanos, donde la ‘realidad’ es más compleja que las representaciones cinematográficas y es posible retomar el pensamiento de la gente de Macondo al quemar la silletería “considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios”(García Márquez, 1982).

La investigadora Juana Suárez afirma que las manifestaciones de violencia en el cine colombiano actúan como una marca de identidad, “no debe desestimarse que esa presencia ubicua de la violencia como una temática que ha marcado la historia del cine colombiano, juega un rol determinante en las posibilidades para incorporarse en el escenario global” (Suárez 2009, p.206), a lo cual, frente a esta investigación se podría controvertir más sobre la necesidad de representar eventos de carácter político y social que sobre la misma violencia. Evidentemente, muchos de estos eventos políticos y reflexiones sociales implican procesos violentos como un mal endémico, y acompañando tal vez una mirada igual de apocalíptica del perjuicio que provoca en la sociedad estos entornos de violencia.

En este texto, la violencia también se presenta como un ente transformador y necesario en una sociedad inconclusa, en una continuidad de la estética del hambre pregonada por Glauber Rocha, donde la injusticia y el hambre tienen derecho a ser reclamados, constituyendo en un elemento de identidad; es decir, contrario a la afirmación de Suárez, las temáticas dominantes del cine colombiano se dan en torno a elementos de reconocimiento e identificación como sociedad con profundas huellas de dolor frente a la violencia, el narcotráfico con el poder corruptor y el desplazamiento como vehículo del rompimiento de la urdimbre social.

### **6.3. Conclusions and contrast of hypothesis**

The symbolic attribution given from the cinema to the Colombian reality is highly represented in the fiction mechanisms of national cinematography; Admitting that the issues of major importance correspond to current social concerns and reflections. The contemporary national cinema takes as a starting point the elements of reflection and concern of the various actors of a heterogeneous and convulsive country, and uses them creatively in the

construction of audiovisual discourses, where one reflects on reality, hoping to generate an environment of collective attention of the same social relations included in the ambivalent and confused Colombian environment.

The research model, as indicated, is experimental and propositional in character and was fluctuating as the search developed, despite starting from the qualitative observation of the films. This analysis was strengthened and transformed the general perception by the quantitative resource, both to confirm previously admitted ideas, for example to face that the presence of economic resources through the Law of Cinema would produce an increase in the number of Colombian films; Likewise, quantitative assessment modified perceptions such as: the widespread belief that most Colombian films correspond to situations of drug trafficking, which distances the local public from the movie theaters, but turns out to be a fallacy, where only a minimum percentage of the films produced between 2003 and 2013 assume the fundamental theme of drug trafficking.

Consequently, it is confirmed that Contemporary Colombian Cinema is essentially nourished by the themes of greater importance and that require social reflection seeking a collective attention to the difficulties that as a society must be faced in order to transcend. Admitting, in addition, that Colombian conflict is assumed to represent it through the devices of fiction, when making symbolic constructions of it.

At the methodological level, it was proposed to make macrocosmic, mesocosmic and microcosmic observations that allowed to study in depth the proposed thematic categories. In order to carry out the macrocosmic observation, the study of 103 films by the researcher, released in the decade 2003-2013, was taken into account, to which a specific form was applied for each category of analysis that allowed to observe the level of association to that

category of each film. In the mesocosmic argument a few titles were mentioned that were referred within the revision of each category and that were fundamental for the reflection of the national environment and its symbolic interpretation in the cinema. Finally, for the microcosmic analysis, an example was revised to serve as a model for each subject studied and film analysis was performed.

In this sense, the objectives set are being fulfilled throughout the document, reflecting on the elements of narrative and thematic construction, which make approximations and contrasts to reality, acting as an instrument of identity that allows and proposes cultural and social considerations On the issues observed.

Likewise, through the qualitative and quantitative analysis of the films produced between 2003 and 2013, the structural elements on drug trafficking, violence, exodus and identity were found and studied. Obviously not all the films presented in this period enter these spheres of analysis, but thanks to the large volume of films that allowed to be categorized within these parameters, it is possible to generalize and conclude that most of the films produced in the proposed period, reflect on one of these categories of study<sup>25</sup>. It is relevant to observe that in front of the film analysis of each film that has served as paradigmatic example, different study models were required; For each theme, specific models were chosen - from Greimas' actantial model to practices closer to sociological study, differentiated by the specific conditions of each film - which has enriched the possibilities and points of view of each category. Thus, thanks to the scale given to each category, it is possible to determine the level of density that is given to each theme that faces the Colombian social reality, finding

---

<sup>25</sup> Still outside the selected temporal parameter (2003-2013) has continued the observation of films and the format has been applied to about 140 films, approximately from the years 2000 to 2016, which did not substantially modify the percentage results on the categories; Yet it was not possible, as was explained at the time, the observation of all the films of the studied period.

different values in the symbolic construction, emphasizing the structure of the classic narrative, with minimal bets by the exploration in the forms of construction of the story.

### 6.3.1. Other conclusions

The understanding of the cinematographic phenomenon implies the dialogue with other human disciplines, which allow the understanding and the dialogue of the author's starting convictions, either from the observer's ideological, philosophical or aesthetic positions, which is necessary to initiate a rigorous discussion about the socio-historical context of the Colombian environment and its representativeness. Cinematography is understood as other forms of art, as a collective activity, where the spectator forms a fundamental part of the experience (Gunning 1990, p 5) and is a fundamental entity of artistic dynamics as a cultural being, the assistance of this public to the rooms, generates the strengthening of the entertainment industry and the cinematography as such, generating confidence in investors and exhibitors who have been reluctant to support cultural processes and especially a high-cost bet such as film production. The considerable increase in the public, with the attendance rate growing from 0.47 in 2007 to 1.2 in 2015, already mentioned, is relevant, 4.7 million people attended Colombian films during 2016 (Proimágenes Colombia, 2016), where it was found that approximately 27% of the total box office sold in Colombia in the period 2003 - 2013 is given in only 5 films, with no apparent relation between them. These data raise questions about the motivations of the spectator to attend certain national films, assuming that the mass public attends any audiovisual product, which is very well promoted and publicized by the mass media, representing a public poorly formed, without specific constraints.

Table: The five highest grossing films of the studied period

Título	Año de Estreno	Director	No. de entr...	Violencia	Narcotráfico	Éxodo	Identidad
Rosario Tijeras	2005	Emilio Mallé	1,053,030	Extrema	Hipostática	NE	Trama
Soñar no cuesta nada	2006	Rodrigo Triana	1,198,172	Extrema	NN	NE	Situacional
Paraíso Travel	2008	Simón Brand	932,166	Alta	NN	Hipostática	NI
La cara oculta	2012	Andi Baiz	614,426	Media	NN	Situacional	Lateral
Mi gente linda, mi gente bella	2012	Harold Trompetero	615,208	Media	NN	Trama	Hipostática

Another important conclusion that this study has presented is the enormous aridity in front of the local cinematographic studies, which, now they are supported institutionally and

synchronize with other cultural studies in Colombia, indicating that it is a ample space of investigation and proposition. It also dismantles the premise that arises in the daily life of people who assume that the dominant theme of national cinema is drug trafficking, which is a hypothesis imbricated in the audiovisual medium and in the collective imagination, where 15% of the films play the issue of illicit drug trafficking in hypostatic form or is present in the main plot of the films. 55% do not touch the subject in any way. Finally, and transcendently concluding, there is a need on the part of the majority of the filmmakers to think and reflect on the environment, on the national complexity and insist on the demonstrations of the main difficulties that are assumed as a nation in the process of construction and identification. It could be assumed that this will be the path to the future, but given the influence of the "culture of uncertainty" that characterizes postmodernism, it is not possible to predict the course that will take the film representation in Colombia and even, given the dynamics by the new technologies, it is not clear the way that cinematography in general will take.

### **6.3.2. New questions and lines of research**

Despite the interest in covering broad aspects of Colombian cinematography, fundamentally its social background and interest in representation and identity, during a relevant decade as the first 10 years of the Cinema Law, it is clear that aspects remain to be observed in detail; As has been shown previously, research on Colombian cinema is a pending task in academic and professional settings, it is well known that the Colombian cinematography environment is still a fruitful universe to be analyzed from multiple perspectives, such as detailed evaluation and differentiated from each of the categories of representation studied here, deepening each of the themes, taking into account the input presented. On the other hand, most of the studies on Colombian cinema are framed on the narrative forms and their

thematic ones, being necessary studies, for example, from the microanalysis proposed by Zunzunegui or evaluations from the semiotics of the image, to deepen the symbolic senses and Metaphors in some audiovisual works. It is also important to remember that only a book on the history of Colombian cinema has been made since the narrative approach, without taking into account the new historiographical models referred to by the Device, which Ismael Xavier relates as "not only the technical apparatus, but all the gear that involves the film, the public and the critic; In short, the whole process of production and circulation of the images in which the codes internalized by all the participants of the game play "(Xavier 2008, p.236)

It is possible to assume - in spite of its undeniable improvements - given the professional preparation of the new scriptwriters and narrators, that Colombian films struggle to generate and maintain a "Colombian" image, an image that is recognized and represented as a nation, with local and regional themes; However, much of the subject matter hardly ever becomes a good script, since filmmakers - with exceptions - could still be considered "storytelling." An image of identity is constructed but it is not possible to consolidate a mechanism of recognition, the kinematic devices are neglected to invite reflection and in turn generate interest, deep themes left in the void by inconsequential or poorly constructed scripts. Possibly the high weight of literature in the cultural environment, and even the excessive relevance of the director-writer-producer who intervenes in all stages of the film and fails to display their virtues in a single activity - making him unable to reflect independently of the virtues and shortcomings of the projects, which by obsessed desire strives to achieve. Obviously, it is not a validated approach from the possibilities at the box office, which will mostly be in deficit against the hegemonic power of the great super productions of Hollywood.



The other narrative mechanism of great acceptance by the public is fundamentally television, but that still has not managed to find its model and fortune in the box that corresponds to the melodrama. The melodrama could be considered the Latin American genre par excellence, with special interest in the television novels or television series, which accompany the day to day of the spectators, who eagerly consume the prolonged seasons of family histories, inconclusive romances, struggles for land, search of the loved one and an infinite arsenal of mechanisms that allow every day millions of spectators to be attentive to the vicissitudes of the archetypal personages of the Latin American soap opera. Even so, the strong bond established with many of the characters involved in these television series generates great entanglement and identification, giving rise to strong identity bonds and also found ethical and moral models to the behavior of the characters; And on some occasions, it proposes critical analyzes on social and political environments of repercussion in each social environment. However, Latin American Cinematography has not been very assertive to bring the melodramatic mechanisms of the television novels to the big screen, since: The gestural rhetoric of melodramatic performance is replaced by a natural style interpretation. Tragedy and realism focus on serious social events or inner dilemmas [...] sentiment and emotion are reduced in meaning to sentimentality and exaggeration, domestic details are taken as trivialities, dramatic utopianism is considered as fantastic escapism, and this Vast complex is devalued by its association with feminized popular culture "(Gledhill, 1987). This phenomenon would be possible to study if one takes into account that many filmmakers acquire their experiences and economic resources from the direction of telenovelas, and are even supported sometimes by the same production companies or private television channels. Despite the interest it may generate and its wide range of possibilities for analysis, melodrama is not part of this specific study, mainly because of its particular collusion in the

television novels, making it one of the most fertile ground for literary research and production on the audiovisuals works of Latin America.

In Colombia (as in the rest of the Occidental world), thanks to the massification of electronic resources and means of image creation, a large amount of audiovisual material is produced, from popular self-management projects, neighborhoods, communities, universities, etc., to pornographic material, cinema snuff, etc. In Colombia is relatively easy to find war material, a result of the conflict captured by the same fighters. Yair Klein was famous in the eighties, in the middle of the war on cartels, the use of the Israeli mercenary videos of armed actions to train paramilitaries, likewise, some shots of populations and massacres committed by the guerrillas and paramilitaries were captured on video and used as propaganda and terror vehicle of their actions. Similarly, a large number of academic projects are produced each year, but just a few material is inventoried institutionally, leaving out a large number of works that could arouse investigative interest.

Personally, within the activity as a teacher and researcher, it will be proposed to strengthen research lines on new dynamics of moving image in the Poiesis Research Group at the Javeriana University, where I am currently working.

### **6.3.3. Critical analysis**

"The most difficult, the most important, the most necessary, what we have to try anyway is to keep the will to fight for a different society without falling into the paranoid interpretation of the struggle. The difficult, but also the essential thing is to positively value respect and difference, not as a lesser evil and an inevitable fact, but as what enriches life and drives creation and thought.

Praise of the difficulty - Estanislao Zuleta

Colombian history has been stained by wars and violence since its inception as a nation, and fundamentally fratricidal wars throughout the 20th century: Liberals vs. Conservatives in their early decades; Later, in the fifties and sixties, the foundations and consolidation of leftist guerrillas fighting against the Government; The 1980s and 1990s were marked by tragedies in charge of drug cartels and paramilitary groups sometimes supported by military forces; The first years of the 21st century, has revealed an empowered society, with tools within the legality to require and demand fundamental rights, and very reflective of barbarism, even when none of the conflicts have been resolved and persist the existence of guerrillas, narcotics traffickers and paramilitaries. In this environment the new Colombian creators could be established, as much from the cinematography as from the other forms of representation; Filmmakers, most reflective but not combatants, partisans but not sectarians, aware of the social, economic and political country of which they participate since their role as conscientious creators.

Likewise, Colombian cinema, as we have seen, proposes the contradiction: on the one hand the postmodern intension of the substrate of consumer products, hybridization, syncretism, eclecticism, self-preferentiality and the search for national identity are assumed in some works and put Colombian cinema in postmodern discourses; Even so, most films assume fundamentally the roots of the traditions, the preponderance of catholic morality, the representation of conflicts and the search for their solutions pose modern attributions, where the vision of the social environment as a substrate for creation allows to consolidate the concept of Colombian "contemporary cinema". To which Escobar replies "post structuralism says: Modernity is also part of the problem, scientific, technological, market rationality, economic, are part of the problem. What we have to do is to learn to articulate what Foucault will call an ethic of expert knowledge as a practice of freedom, and to favor alternative and

modernity, we are largely the ones who create reality through our knowledge and speeches ".  
(Escobar 2002)

Despite the distance established with the public due to the thematic exhaustion in the face of violence where "large sections of the public consider themselves exhausted and eager to see other approaches or stories about violence or just other issues" (Suárez, 2009, p. ), where an audience that appreciates Colombian cinema has slowly formed and finds narratives reflections of its own existence and its culture; Which can influence the conscience of the people to exercise their aesthetic or political positions; Yet it is naive to suppose a social change mediated by the cinematographic reflection, to which La Rotta (2013) assumes that the "public can form opinions in the communicative space of a mass media that has a relative impact on national life and the consciousness of The people" and continues; "This achievement [...] must be thought and valued with special consideration; Is not performed overnight because it is built on tradition, and ours is young "(p.363), in this sense, it is candid to assume that Colombian cinematography can have a greater impact on the behavior of citizens, where 'reality' is more complex than the cinematic representations and it is possible to return to the thinking of the people of Macondo by burning the chairs "considering that they already had enough with their own pains to mourn for feigned misadventures of imaginary beings" (Márquez, 1982 ).

The researcher Juana Suárez affirms that the manifestations of violence in Colombian cinema act as a mark of identity, "it should not be discarded that this ubiquitous presence of violence as a theme that has marked the history of Colombian cinema, plays a determining role in the possibilities for incorporation into the global stage "(Suárez 2009, p.206), which, in the face of this research, could be more controversial about the need to represent political and social

events than about the same violence. Obviously, many of these political events and social reflections involve violent processes as an endemic evil, and accompanying perhaps an equal apocalyptic look at the harm that society creates in these environments of violence. In this text, violence also appears as a transforming and necessary entity in an unfinished society, in a continuity of the aesthetics of hunger proclaimed by Glauber Rocha, where injustice and hunger have the right to be reclaimed, constituting an element of identity; That is to say, contrary to the affirmation of Suárez, the dominating themes of the Colombian cinema are based on elements of recognition and identification as society with deep traces of pain in front of the violence, the drug traffic with the corrupting power and the displacement like a vehicle that is breaking the social warp.

## 7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.

### 7.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta Lara, B. P. (2009). Análisis de las políticas de fomento del cine en Colombia. Monografía de grado Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora Del Rosario Facultad de Ciencia Política Y Gobierno.

Aguirre, P. (2016, Octubre). Identidad, estudios culturales y multiculturalismo en la era del odio.

Campo De Relámpagos. Recuperado de <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/15/10/2016>

Aíssa, C. M. R., & Fernández, R. M. (2007). Forma, estilo e ideología en diez películas colombianas. Universidad Santo Tomás.

Álzate Vargas, C. (2009). Cine y literatura en Colombia: Anotaciones para una historia. *Cuadernos De Cine Colombiano. A, 14*, 6-19

Albert, P., Tudesq, A. -J., Diana, I. I., & Cazenave, E. (2001). Historia de la radio y la televisión. México: Fondo de Cultura Económica.

Altman, R. (1992). General introduction: Cinema as event. *Sound Theory, Sound Practice*, 1-14.

Altman, R., & Suárez, C. R. (2000). Los géneros cinematográficos. Barcelona.

Alxelrod, R. (1986). La evolución de la cooperación. : *El dilema del prisionero y la teoría de juegos*. Madrid: Alianza Editorial.

De Andreis, A. C., Sañudo, J. P., Ocampo, S. J., & Benjumea, M. R. D. (2009). Desplazamiento interno forzado: Restablecimiento urbano e identidad social. Universidad del Norte.

Amado, A. M. (2009). La imagen justa: Cine argentino y política, 1980-2007. Ediciones Colihue SRL.

Apuleyo M, P. (1990). En qué momento se jodió Colombia. En *Qué Momento Se Jodió Colombia*.

Álvarez, C. (1981) *Magazín Dominical*, El Espectador, Bogotá, junio 14 de 1981.

Álvarez, L. A. (2005). Páginas de cine (Vol. 1). Universidad de Antioquia.

Álvarez, L. A. (s.f). El cine en la última década del siglo XX: Imágenes Colombianas. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/node/20173>

- Arbeláez, Díaz, Guinand, Jara, Lara, Jara Santiago. (2004). Manual de gestión de salas alternas de cine.
- Arboleda Ríos, Paola. (2003). La presencia de la mujer en el cine colombiano. Bogotá, D.C.: Ministerio de Cultura.
- Arévalo, R. O. (2013). Tierra, guerra y bandidos en la realidad colombiana. *Tendencias*, 14(1), 67-89.
- Aróstegui, J., & Marco, J. (2012). De genocidios, holocaustos, exterminios. Sobre los procesos represivos en España durante la guerra civil y la dictadura. *Hispania Nova*, 10.
- Baigorri, L. (2008). Vídeo en Latinoamérica: Una historia crítica. Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Banco Mundial. Homicidios Intencionales (por Cada 100.000 Habitantes). (2016). Base de datos de Estadísticas de homicidios internacionales de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito. Recuperado de [http://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5?End=2014&start=2003&year\\_high\\_desc=true](http://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5?End=2014&start=2003&year_high_desc=true)
- Barreno, M., Abel, R., Palacio, M., Taléns, J., Domínguez, G., & Perucha, J. P. (1997). Historia general del cine:(1918-1930). Anaya-España.
- Bal, M., & Marx-Macdonald, S. (2002). Travelling concepts in the humanities: A rough guide. University of Toronto Press.
- Bauman, Z. (2007). Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre. Barcelona: Tusquets.
- Barrera Liévano, D. C. (2015). Las representaciones sociales sobre la identidad nacional colombiana en las películas de Dago García (1996 y 2014): Los casos de las películas: Mi gente linda mi gente bella y uno al año no hace daño. Tesis.
- Bazin, A., & Muñoz, J. L. L. (1966). ¿Qué es el cine? Rialp.
- Bejarano, A. M., & Pizarro, E. (2010). Colombia: El colapso parcial del estado y la emergencia de los 'protoestados'. Luis J. Orjuela (comp.), *El Estado En Colombia*, 381-412.
- Bernal, A. (2012). En el cuarto de Gabriel buscando textos del cine y la literatura de García Márquez. *Cuadernos De Cine Colombiano. A, 14 B*, 6-25.

- Berthier, N., & Rey-Reguillo, A. D. (2014). Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos.
- Bethell, L. (1997). *História da América Latina* (Vol. 1). Edusp.
- Baudry, J. L. (1978). *L'effet cinema*
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*.
- Bouvier, V. M. (2009). Toward an integrated framework for building peace. En V. M. Bouvier (Ed.), *Colombia: Building peace in a time of war* (pp. 413-436).
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Plaza & Janes Editores.
- Busquet & Q. A. Quintana (Eds.), *l'origen del cinema i les images del s. XIX*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol.
- Calvo, N. R. (2007). *El modelo actancial y su aplicación*. Editorial Pax México.
- Canogar, D. (1992). *Ciudades efímeras: Exposiciones universales, espectáculo y tecnología*. Madrid: J. Ollero.
- Casetti, F. (2007). Teoría, post-teoría, neo-teorías: Cambios en los discursos, cambios en los objetos . *Cinémas: Journal of Film Studies*.
- Centro de Memoria Histórica, C. M. H. (2013). *! Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional, Bogotá, Colombia.
- Christiane, S. (2009). Expanding cinema: The moving image in digital art. In P. Comer (Ed.), *Film and video art*. Tate.
- Choi, J. (2009). *Philosophy of film and motion pictures: An anthology*. John Wiley & Sons.
- Comolli, J., & Sorrel, V. (2016). El lado de la sombra. In *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Manantial ed.
- Comolli, J. -L. (2007). *Ver y poder: La inocencia perdida: Cine, televisión, ficción, documental*. Aurelia Rivera.
- Comolli, J. -L. (2010). *Cine contra espectáculo: Seguimiento de técnica e ideología:(1971-1972)*. Manantial.



- Coronill, C. F. (2005). Jerarquización etnocéntrica de las diferencias culturales . En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber : Eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas* . Ciudad de la Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Cortina, A. (1998). *Hasta un pueblo de demonios: Ética pública y sociedad*. Taurus Ediciones.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Santiago Arcos.
- Deleuze, G., & Agoff, I. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- Diez caballero, j., & Pulido Calderón, m. (2012). *Cine colombiano 1980-2011, educación y desarrollo humano desde una perspectiva sociocultural*. Tesis de maestría. Universidad de San Buenaventura Seccional Cali.
- Dubois, P. (2001). *Máquinas de imágenes : Una cuestión de línea general* . En: *Video, cine, Godard*. Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Duque, D. H. (2000). Niños y niñas víctimas de la guerra de los adultos. En *Éxodo, patrimonio e identidad*. V Cátedra Anual de Historia. Museo Nacional.
- Duque Isaza, E. P. (1992). *La aventura del cine en Medellín*. Universidad Nacional de Colombia, El Ancora Editores
- Duque Naranjo, L. D. (2000). El éxodo en el cine colombiano. En *Éxodo, patrimonio e identidad*. V Cátedra Anual de Historia. Museo Nacional.
- Echeverri, L. (2004). La familia en Colombia: Transformaciones y prospectiva. *Cuadernos Del CES*, 6, 7-13.
- Elsaesser, T. (2004). The new film history as media archaeology. *Cinémas: Revue d'études cinématographiques cinémas:Journal of Film Studies*, 14(2-3), 75-117.
- Escobar, A. (2002). Globalización, modernidad y desarrollo. *Corporación Región (Ed.), Planeación participación y desarrollo*, 9-32.
- De España, R. (s.f.). Introducción: El cine como exilio. *Film Historia [Web page]*. Recuperado de: <http://dx.doi.org/Film-Historia>
- Engels, F., & Marx, K. (1977). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Editorial Progreso Moscú.

- Espinosa, J. G. (1976). *Por un cine imperfecto* (Vol. 2). Castellote.
- Etxeberria, X., Muñoz, M. R., & Gutiérrez, J. P. V. (2012). *Pueblos indígenas, estados y derechos humanos: Los nasa en Colombia y los tseltales en México*.
- Fisas, V. (2010). *Anuario 2010 de procesos de paz*. Icaria: Escola da Cultura de Pau, UAB.
- Fundación Patrimonio Fílmico (s.f.). *Historia del cine colombiano*. Fundación patrimonio fílmico colombiano [Web page]. Recuperado de:  
<http://www.patrimoniofilmico.org.co/index.php/documentos-y-publicaciones/publicaciones/24-historia-del-cine-colombiano>:
- Fredric Y Zizek, Slavoj, Estudios Culturales. *Reflexiones Sobre El Multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós.
- Galtung, J. (1998). *Tras la violencia, 3r: Reconstrucción, reconciliación, resolución: Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas : Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.
- Garay S, L. J. (s.f.). *Colombia: Estructura industrial e internacionalización 1967-1996*. [Web page] Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/industralatina/058.htm>
- García, F. (2005). *Contenidos educativos digitales: Construyendo la sociedad del conocimiento*. Red Digital: Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación Educativas, (6), 1.
- García, F. (2003). *Homo iconicus*. Icono 14.
- García López, N., & Rey-Reguillo, A. D. (s.f.). *Bifurcaciones y confluencias de la realidad y la ficción en el cine iberoamericano contemporáneo*. En *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*.
- García Márquez, G. (1982). *Cien años de soledad*. Editorial La Oveja Negra. (Original publicado en 1967)
- García M, C. A. (s.f.). *Alistan regulación para evitar riesgos con el 'crowdfunding'*. Economía [Web page]. Tomado de: <http://www.eltiempo.com/economia/sectores/regulacion-para-el-crowdfunding-en-colombia/16723639>

- Glissant. (1995). *Introduction à une poétique du divers*. [Montréal]: Presses de l'Université de Montréal
- Gledhill, C., & Institute, B. F. (1987). *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI Pub.
- González, J., & Marulanda, E. (1990). *Historias de frontera: Colonización y guerras en el Sumapaz*. CINEP. Bogotá, 127 - 129. <https://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/97/index.php?Id=97>
- Gotor, P. (2010). *Del precine al postcine. Fantasmagoría y cine digital*.
- Grusin, R., & Bolter, J. D. (2000). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA.
- Gunning, T. (2006). *Cinema of attraction(s): Early film, its spectator and the avantgarde*. En *The cinema of attractions reloaded* (pp. 381-388). Amsterdam University Press.
- Guarín T.A. (2012, Septiembre 21). *La censura cinematográfica en Colombia*. Revista Contestarte, Numero 12. Recuperado de [http://revistacontestarte.com/censura\\_cinematografica/](http://revistacontestarte.com/censura_cinematografica/)
- Habermas, H. J. (1988). *¿Cómo es posible la legitimidad por vía legalidad? Doxa*. Cuadernos De Filosofía Del Derecho. Núm. 5, 1988, 21 - 45.
- Hall, S., & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Buenos Aires.
- Hobsbawn, E., & Torres. (1987). *COLOMBIA ASESINA*. Revista de la Universidad Nacional (1944-1992), 2(10), 56-64.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (1991a). *Metodología de la investigación*. México: mcgraw-Hill.
- Historia De Un Fracaso. (S.f.). *Historia de un fracaso*. [Web page]. Recuperado de: <http://www.semana.com/especiales/articulo/historia-fracaso/19308-3>
- Ibáñez Herrán, J. E. (2003). *Movimientos y redes para una cultura transformadora*.
- Jameson, F & Zizek, S,(1998) *Estudios Culturales. Reflexiones Sobre El Multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós.
- Aumont, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona, Ed: Paidós
- Jiménez, A. (2010). *El cine digital como caballo de Troya*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño ed.
- Johnson, R., & Stam, R. (1995). *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press.

- Kalyvas, S. (2009). El carácter cambiante de las guerras civiles 1800-2009 Colombia internacional 70, julio a diciembre de 2009. Universidad de los Andes, Bogotá
- Kaldor, M. (2013). New and old wars: Organised violence in a global era. John Wiley & Sons.
- King, J., & Bello, G. (1994a). El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano. TM editores.
- Kymlicka, W. (1996). Ciudadanía multicultural. Paidós Barcelona.
- Laguado, H. (18 de marzo 2001). Días de nostalgia. El Tiempo. Lecturas dominicales.
- Lara, A. (2005). El cine ha muerto, larga vida al cine. Pasado, Presente Y Futuro De La Postproducción. T & B Editores, Madrid.
- Llorca J. (s.f.) Caliwood en contexto. 1971-1985. La representación de la ciudad en el cine, un análisis comparativo con la cinematografía nacional. Recuperado de [http://www.icesi.edu.co/cies/investigaciones/estetica\\_cultura\\_y\\_subjetividades/caliwood\\_en\\_contexto\\_1971\\_1985\\_la\\_representacion\\_de\\_la\\_ciudad\\_en\\_el\\_cine\\_un\\_analisis\\_comparativo\\_con\\_la\\_cinematografia\\_nacional.php](http://www.icesi.edu.co/cies/investigaciones/estetica_cultura_y_subjetividades/caliwood_en_contexto_1971_1985_la_representacion_de_la_ciudad_en_el_cine_un_analisis_comparativo_con_la_cinematografia_nacional.php)
- La Rotta, G. P. (2013). Cine colombiano: Estética, modernidad y cultura. Editorial Universidad del Cauca.
- Lucas, G. (2001). Vida secreta de las sombras: Imágenes del fantástico en el cine francés.
- Mann, M. (1991). El poder autónomo del estado: Sus orígenes, mecanismos y resultados. Revista Académica de Relaciones Internacionales, Núm. 5 Noviembre De 2006, UAM-AEDRI , 57(58), 15-50.
- Manovich, L. (1999). What is digital cinema. Massachusetts.
- Martin, M. T. (1997). New latin american cinema (Vol. 2). Wayne State University Press.
- Martínez Cuervo, E. (2011). José Alejandro Restrepo - Paso del Quindío II . En: Textos sobre la colección de arte del banco de la república (Bogotá: Banco de la República ed.)
- Martínez, J. E. C. (2015). La degradación de la guerra y el conflicto colombiano. Amicus Curiae, 12(1). Recuperado de: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informegeneral/estadisticas.html>

Martínez, M. P., & Correa, E. P. (2002). El sector rural en Colombia y su crisis actual. Cuadernos De Desarrollo Rural.

Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias sampling in qualitative research. Basic principles and some controversies. *Ciênc. Saúde Coletiva*, 17(3), 613-619.

Max Skladanowky (s.f.) en Wikipedia, recuperado el 1 de Marzo de 2017 de [https://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_Skladanowsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Skladanowsky)

Medina Pino, K. (2016, April 21). Marcelo piñeyro: “El cine colombiano llegó a su mayoría de edad”. El Magazin. Recuperado de <http://blogs.elespectador.com/cultura/el-magazin/marcelo-pineyro-el-cine-colombiano-llego-a-su-mayoria-de-edad>

Mérida, P., & Blanco, Paloma; Cayuela, Smith. (2002). El cine: Historia del cine, técnicas y procesos, actores y directores.

Mignolo, W. D. (1994). Entre el canon y el corpus: Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América latina. *Nuevo Texto Crítico*, 7(1), 23-36.

Mockus, A. (2002). Convivencia como armonización de ley, moral y cultura. *Perspectivas*, 32(1), 19-37.

Molano, A. (2001). Desterrados: Crónicas del desarraigo (Vol. 650). El Ancora.

Moncada Esquivel, R. (2013, Julio 15). La ley que hizo florecer el cine colombiano. El país [Web page]. Recuperando de <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/ley-hizo-floreecer-cine-colombiano>:

Monsiváis, C. (1988). Gabriel figueroa: La institución del punto de vista. *Artes De México*, 2, 63.

Mongin, O. (1998). Violencia y cine contemporáneo: Ensayo sobre ética e imagen.

Monterdea, J. E. (2001). El dispositivo visual: Pintura, fotografía y cine. In J. Pons i Busquet & Quintana (Eds.), *l'origen del cinema i les images del s. XIX*. Girona: Fundació Museu del Cinema- Col·lecció Tomàs Mallol.

- Muñoz, M., Vitonás, E., & Llano, A. (2010). Autonomía y dignidad en las comunidades indígenas del norte del cauca--colombia. En Santiago de cali: Regione lazio assessorato all ambiente e alla cooperaciones tra i popoli.
- Noche y Niebla, CINEP. (2011). Colombia, deuda con la humanidad 2: 23 años de "Falsos Positivos". Recuperado de: [http://www.nocheyniebla.org/files/u1/casotipo/deuda2/DEUDA2\\_web.pdf](http://www.nocheyniebla.org/files/u1/casotipo/deuda2/DEUDA2_web.pdf)
- Noguera, A. (2001). La teoría del estado y del poder en Antonio Gramsci: Claves para descifrar la dicotomía dominación-liberación. *Nómada. Revista Crítica Deficiencias Sociales Y Jurídicas*, 1-21.
- Noriega, J. V., & Medina, J. E. V. (2012). El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones. *Revista Psicología y Sociedad*, 24(2).
- Núñez, C. E., & Hurtado, I. P. (2014). El desplazamiento forzado en Colombia: La huella del conflicto. Consultado En: [Http://www. Codhes.Org/images/Articulos/analisisituacionalfinalPdf](Http://www.Codhes.Org/images/Articulos/analisisituacionalfinalPdf).
- Ortega, M. L. (2007). *Espejos rotos : Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio : Ayuntamiento de Madrid. Área de Gobierno de las Artes.
- Ortiz-Osés, A. (2003). *Amor y sentido: Una hermenéutica simbólica* (Vol. 19). Anthropos Editorial.
- Osorio, O. (2010). *Realidad y cine colombiano, 1990-2009*. Universidad de Antioquia.
- Osorio, O. (Julio, 2008). Yo soy otro. [Www.Cinefagos.Net](http://www.Cinefagos.Net) [Web page]. Recuperado de [www.cinefagos.net](http://www.cinefagos.net):
- Ospina, L. & Mayolo, C. (s.f.) Que es la porno – miseria? Consultado en: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica* (Vol. 2). Ediciones Manantial.
- Oviedo Arévalo, R. O. (2013). Tierra, guerra y bandidos en la realidad colombiana. *Tendencias*, 14(1), 67-89
- Oz, A. (2015). *How to cure a fanatic*. Random House.
- Parente, A. (2002). *El cine del pensamiento o lo virtual como nunca visto*. E. Alliez, Gilles Deleuze. Medellín: Euphorion.
- Parente, A. (2011). *La forma cine: Variaciones y rupturas*. Arkadin: Estudios Sobre Cine y Artes Audiovisuales, 3, 41 - 58.

Parikka, J. (2013). What is media archaeology? John Wiley & Sons.

Paz, O. (1990). El ogro filantrópico. Seix Barral.

Penetración Banda Ancha Vive Digital. (s.f.). Penetración banda ancha vive digital. [Web page] recuperado de

<http://estrategiaticolombia.co/estadisticas/stats.php?&pres=content&jer=1&cod=&id=33#TTC>

Periódico EL COLOMBIANO, Diez años de la Ley de cine: cifras y matices (28 de julio de 2013).

Recuperado de:

[http://www.elcolombiano.com/historico/diez\\_anos\\_de\\_la\\_ley\\_de\\_cine\\_cifras\\_y\\_matices-DCEC\\_253055](http://www.elcolombiano.com/historico/diez_anos_de_la_ley_de_cine_cifras_y_matices-DCEC_253055)

Peláez, P. I. (2015, Noviembre 29). ¿Existirá un veto al cine colombiano? El País. Recuperado de

<http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/existira-veto-cine-colombiano>:

Pequeñas Voces. (s.f.). Pequeñas voces. [Web page]. Recuperado de:

<http://pequenasvoceslapelicula.blogspot.com>

Pérez Murillo, M. D. (2009). La memoria filmada : Historia sociopolítica de américa latina a través del cine : La visión desde el norte. Madrid: Iepala.

Piotrowski, B. (2009). Algunos aspectos axiológicos en la narrativa sobre el narcotráfico en

Colombia. Iberoamericana, IX, 35(35), 127. Recuperado de: [http://www.iai.spk-](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/35-2009/35_Piotrowski.pdf)

[berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/35-2009/35\\_Piotrowski.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/35-2009/35_Piotrowski.pdf)

Pizarro Leongómez, E. (2004). Una democracia asediada: Balance y perspectivas del conflicto armado en Colombia. Editorial Norma.

Un Negocio De Película. (2013, Marzo 10). Revista Dinero. Recuperado de

<http://www.dinero.com/edicion-impresa/caratula/articulo/cine-colombia-su-negocio/185434>

Policía Nacional de Colombia. (2016). Investigación criminológica-teorías y modelos explicativos del delito en el contexto colombiano. Estudio Criminológico. Recuperado de

[https://www.policia.gov.co/observatorio/estudio\\_criminologia](https://www.policia.gov.co/observatorio/estudio_criminologia)

Proimagenes Colombia. (n.d.). Evolución del mercado cinematográfico en colombia. [Web page].

Retcuprado de:

[http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/cine\\_en\\_cifras/cine-cifras-2016/espanol/index.html](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine-cifras-2016/espanol/index.html)

Pulecio Mariño, E., & Medina. (1999). Cine y violencia en Colombia. *Arte Y Violencia en Colombia Desde 1948*, 153-183.

República Liberal. (s.f.) República liberal. [Web page]. Recuperado de [http://www.sinic.gov.co/oei/paginas/informe/informe\\_18.asp](http://www.sinic.gov.co/oei/paginas/informe/informe_18.asp):

Quintana. (1998). El advenimiento del cine como nueva imagen. *Archivos De La Filmoteca*, (30), 6-23.

Quintana, A. (2003). La realidad suplantada. *Fábulas De Lo Visible. El Cine como creador de realidades*.

Restrepo, P. (1991). Los medimetrajes de FOCINE : 10 años cine club, universidad central. Bogotá: Universidad Central.

Revista Dinero. Cine colombiano, no es rentable pero promete (Julio 9 de 2013) Recuperado de: <http://www.dinero.com/pais/articulo/cine-colombiano-no-rentable-pero-promete/179310>

Revista Semana. Historia De Un Fracaso. (1993, Marzo 1). Revista Semana. Recueperado de: <http://www.semana.com/especiales/articulo/historia-fracaso/19308-3>

Restrepo Tirado, E. (2000). Éxodo, patrimonio e identidad. V Cátedra Anual de Historia. Museo Nacional.

Reina, A. (2013) Análisis sobre el significado de esta ley, artículo publicado el 21 de julio del 2013 en el Periódico EL TIEMPO,

Romero, M. (2007). Nuevas guerras, paramilitares e ilegalidad: Una trampa difícil de superar.

Parapolítica. La Ruta De La Expansión Paramilitar Y Los Acuerdos Políticos. Bogotá: Corporación Nuevo Arco Iris, 364-400.

Rodriguez, P. M. (2010). *Métodos de investigación: Diseño de proyectos y desarrollo de tesis en ciencias administrativas, organizacionales y sociales*. Universidad Autónoma de Sinaloa

Rozowykwiat, A. R. (s.f.). Comment construire une analyse en psychologie sociale ? Du design a la pédagogie [Web page].



- Russo, E. A. (2009). Deleuze y las ideas en cine: Cuerpo, cerebro, pensamiento. *Arkadin*, 4, 21-31.
- Russo, E. A. (2008). *Hacer Cine : Producción Audiovisual En América Latina, Hacer cine : Producción Audiovisual en américa latina*. Buenos Aires: Fundación typa : Paidós.
- Rist, P. (1989). The documentary impulse and third cinema theory in latin america: An introduction. *Cineaction*, 18, 60 - 63.
- Robert ,Lunde, Noverr, S. (1984). Third world cinema. *Journal of Film and videofilm History*, 36.
- Rocha, G. (1965). La estética del hambre.
- Rueda Bedoya, R. F. (2000). El desplazamiento forzado y la pacificación del país. En: Enfoques y metodologías sobre el hábitat: memorias de una experiencia pedagógica. *Ensayos Forhum* (15). Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Centro de Estudios del Hábitat Popular - CEHAP, Medellín, pp. 1-17.
- Saavedra, A. M. (2009). Los herederos del último gran cartel colombiano. *El País*. Recuperado de: Los herederos del último gran cartel colombiano | Internacional | EL PAÍS
- Sáenz Rovner, E. (2009). Ensayo sobre la historia del trafico de drogas psicoactivas en Colombia entre los años 30 y 50\*\* . *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, (35). Recuperado de: <http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/index>.
- Salcedo Silva, H. S. (1981). *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*. C. Valencia Editores
- Skar, A. D. (2007). El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario tijeras y María llena eres de gracia. *Alpha (Osorno)*, (25), 115-131.
- Stam ,Lunde, Noverr, S. (2006.). Third world cinema. *Journal of Film and videofilm History*, 36.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Wiley-Blackwell. Strauven, W. (2006). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press.
- Sorlin, P. (2005). *Esthétiques de l'audiovisuel*. Armand Colin.
- Solanas, F., & Getino, O. (1970). Toward a third cinema. *Cineaste*, 1-10.
- Strauven, W. (2011). The observer's dilemma: To touch or not to touch. In *Media archaeology: Approaches, applications, and implications* (pp. 148-163.). Univ of California

- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali, Colombia: Universidad del Valle, Programa Editorial.
- Suarez, M. M., & Uribe, P. V. (1988). *Legislación del cine en Colombia*. Cámara de Comercio de Bogotá.
- Tompkins, C. (2013). *Experimental latin american cinema: History and aesthetics*. University of Texas Press.
- Torres, R. A. (2004). *Hemos de tener arte propio. Noventa años de cine colombiano*. Gómez Y Torres, 20. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Torres Tovar, C. A. T. (2004). *Arte en los noventa (Vol. 5)*. Univ. Nacional de Colombia. Universidad Valladolid, Escuela Universitaria de Politécnica y Universidad Valladolid Vicerrectorado de Alumnos. (1995). *100 años del cine (Vol. 9)*. Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.
- Usinfo.state.gov. (2005), *Informe Sobre Estrategia Internacional Antidroga.. Informe del Departamento de Estado sobre la Estrategia Internacional de Control de Narcóticos (INCSR)*. Recuperado de <http://web.archive.org/web/20080718060150/http://usinfo.state.gov/esp/Archive/2005/Mar/04-844929.html>
- Vance, Z. (2005, Febrero). *El destino del cine como arte: Jacques Rancière*. Cahiers Du Cinéma, 598, 1-5.
- Vergara, L., & Jiménez, A. (2015). *Exploración y creación en video mapping aplicado a las artes visuales*. Ponencia. Recuperado de: [http://www.festivaldelaimagen.com/docs/foroportunidades2015/MESA\\_A/A.11.%20Liliana%20Vergara%20y%20Alejandro%20Jime%C2%81nez.pdf](http://www.festivaldelaimagen.com/docs/foroportunidades2015/MESA_A/A.11.%20Liliana%20Vergara%20y%20Alejandro%20Jime%C2%81nez.pdf)
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Ediciones Robinbook.
- Valverde, U. (1978). *Reportaje critico al cine colombiano*. Bogotá: Editorial Toronueva.
- Verdad Abierta.(s.f). *El saldo rojo de la unión patriótica*. [Web page]. Recuperado de <http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/157-el-saldo-rojo-de-la-union-patricase>

- Wood, D. (2008). Popular culture, violence and capital in 1980s colombian cinema1. *Revista de Estudios Colombianos* , 33-34
- Xavier, I. (2008). El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia
- Zapata, J. L. (2004). Nuevo ciclo de la catalepsia. In *Arte en los noventa - cine colombiano en los noventa* (Vol. 5). Univ. Nacional de Colombia
- Zavala, L. (2010). La teoría del cine en nuestra américa. *Archipiélago. Revista Cultural De Nuestra América*, 19(70), 42-49.
- Zielinski, S. (2006). En vez de buscar en vano, hallazgos fortuitos: Prestamos metodológicos y afinidades para una arqueología de la visión y la escucha a través de medios técnicos. In *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* . Mit Press.
- Zizek, S. (1998). Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. Jameson,
- Zuleta, E. (1980). Elogio de la dificultad. *Elogio De La Dificultad Y Otros Ensayos*.
- Zuluaga, P. A. (1998). Víctor Gaviria, "la realidad, la ficción, la ficción, la realidad" . *Kinetoscopio*, 48(Ciencia ficción en el cine), 85 - 93. Recuperado de [http://listas.idartes.gov.co/pmb/opac\\_css/index.php?Lvl=notice\\_display&id=9058](http://listas.idartes.gov.co/pmb/opac_css/index.php?Lvl=notice_display&id=9058)
- Zuluaga, P. A. (2012). *Cine colombiano, cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Cinemateca Distrital, Idartes, Alcaldía Mayor De Bogotá.
- Zuluaga, P. A. (2005). *Cine colombiano: ¡Se busca!*. Cinefagos.net. Recuperado de: <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/1046-cine-colombiano-se-busca>
- Zielinski, S. (2006). En vez de buscar en vano, hallazgos fortuitos: Prestamos meteorológicos y afinidades para una arqueología de la visión y la escucha a través de medios técnicos. In *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Mit Press.
- Zunzunegui, S. (2008). *La mirada plural*. Ed. Cátedra

## 7.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y NO CITADA

- Acebillo, M., Barbeito, C., Caireta, M., Gascón, C., & Vidal, C. (2002). *Cómo nos relacionamos en la ciudad? Propuestas Para Una Convivencia Pacífica. Grupo De Educación Para La Paz De La Escuela De Cultura de Paz De La Universidad Autónoma De Barcelona. Barcelona.*
- ACNUR. (2013). *Situación Colombia*. Recuperado de: <http://www.acnur.org/donde-trabaja/america/colombia/>
- Alsina, P. (2007). *Arte, ciencia y tecnología*. Editorial UOC.
- Altman, R. (1987). *The american film musical*. Indiana University Press. Scholar.
- Amado, A. M. (2009). *La imagen justa: Cine argentino y política, 1980-2007*. Ediciones Colihue. SRL.
- Arte En Fotogramas. Cine Realizado Por Artistas*. (N.D.). Tesis.
- Artunduaga, A. M. (N.D.). *Derechos Humanos Y Soberanía En El Escenario Intercultural: Un Horizonte De Emancipación Y Autonomía*.
- Álvarez, L. A. (1989). Historia del cine colombiano. *Nueva Historia De Colombia*, 6.
- Barata, F. (2010). Alarmismos sociales y medios de comunicación. *Bogotá: Camara De Comercio De Bogotá, Alcaldía Mayor De Bogotá Y Centro De Estudios Y Análisis En Convivencia Y Seguridad Ciudadana*
- Barnard, T., & Rist, P. (1996). *South american cinema: A critical filmography, 1915-1994* (Vol. 1077). Taylor & Francis.
- Bauman, Z. (2007b). *Vida de consumo*. Madrid [etc]: Fondo de Cultura Económica.
- Bazerman, M. H., & Neale, M. A. (1997). *La negociación racional : En un mundo irracional*. Barcelona [etc.]: Paidós.
- Bernardet, J. C. (2009). *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. Editora Companhia das Letras.
- Böhm, D. (1991). *Sobre el dialogo. Barcelona: Kairós*.

- Caicedo González, Juan Diego. (2009). *Sobre el cine y sus hermanas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Campbell, J., & Hernández, L. J. (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica Ciudad de México
- Canogar, D., & Anderson, C. (2006). *Daniel canogar : Centre de cultura "sa nostra", palma del 21 de setembre al 19 de novembre de 2006, sales de cultura "sa nostra" de maò i ciutadella del 16 de juny al 15 de juliol de 2006, sala de cultura "sa nostra" d'eivissa del 4 al 27 de maig de 2006*. [Palma]: Fundació "Sa Nostra".
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Castro, M. D. (2009). *La máquina cinematográfica y el arte moderno: Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Collier, P. (2001). Causas económicas de las guerras civiles y sus implicaciones para el diseño de políticas. *El Malpensante*, 30, 28-53.
- Cornejo, T. (2013). Filmar a contrapelo: El cine de Helvio Soto durante la unidad popular. *Atenea (Concepción)*, (508), 13-29.
- Deleuze, G. (2004). *Anti-oedipus*. A&C Black.
- Del Valle, I. (n.d.). Hacia un tercer cine: Del manifiesto al palimpsesto . *El Ojo Que Piensa. Revista De Cine Iberoamericano*, , 6.
- D'Lugo, M. (2002). Carlos Monsiváis: Escritos sobre el cine y el imaginario cinematográfico. *Revista Iberoamericana*, 68(199), 283-301.
- Durán, M. (2009). *La máquina cinematográfica y el arte moderno*. Bogotá: Editorial De La Pontificia Universidad Javeriana
- Ebenstein, W., & Galván, E. T. (1965). *Los grandes pensadores políticos: De platón hasta hoy*. Revista de Occidente.
- Eco. (2001). *Cómo se hace una tesis*. Gedisa Ed.

El Saldo Rojo De La Unión Patriótica. (n.d.). El saldo rojo de la unión patriótica. [Web page]. Recuperado de: <http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/157-el-saldo-rojo-de-la-union-patrioticasee>

Fisher, R., Patton, B., & Ury, W. (1993). *Si... De acuerdo!: Cómo negociar sin ceder*. Editorial Norma.

Foucault, M. (2008). *Seguridad, territorio, población* (Vol. 265). Ediciones AKAL.

Garay S, L. J. (n.d.). Colombia: Estructura industrial e internacionalización 1967-1996. [Web page] Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/industrialatina/058.htm>

Gaudreault, A., & Jost, F. (2001). *El relato cinematográfico : Cine y narratología*. Barcelona [etc.]: Paidós

Getino, O. (1988). *Cine latinoamericano: Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Legasa.

González, F. (2003). Un estado en construcción: Una mirada de largo plazo sobre la crisis Colombiana. *La Crisis Política Colombiana. Más Que Un Conflicto Armado Y Un Proceso De Paz, Bogotá, Universidad De Los Andes, Fundación Alejandro Ángel Escobar*.

*Homicidios Intencionales (por Cada 100.000 Habitantes)*. (2016).. Base de datos de Estadísticas de homicidios internacionales de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito. Recuperado de:

<http://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5?>

[End=2014&start=2003&year\\_high\\_desc=true](http://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5?End=2014&start=2003&year_high_desc=true)

Informe Sobre Estrategia Internacional Antidroga. (2005). Informe sobre estrategia internacional antidroga. (Informe del Departamento de Estado sobre la Estrategia Internacional de Control de Narcóticos (INCSR)). Recuperado de:

<http://usinfo.state.gov/esp/Archive/2005/Mar/04-844929.html>

*Largometrajes Colombianos En Cine Y Video*. (2005). *Largometrajes colombianos en cine y video*. Bogotá, Colombia: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

Juliá, S., Tilly, C., & Halfter, E. R. (1993). *Coerción, capital y los estados europeos, 990-1990*.

Jullier, L. (2004). *La imagen digital : De la tecnología a la estética*. Buenos Aires: La Marca.

Kindem, G. A. (1980a). *Toward a semiotic theory of visual communication in the cinema: A Reappraisal of semiotic theories a cinematic perspective and a semiotic analysis of color signs and communication in the color films of alfred hitchcock*. Arno Press.

La Ferla, J. (2007). *El medio es el diseño audiovisual*. Universidad de Caldas.

La Sirga, La Primera Película Colombiana Que Se Estrena Por Internet. (n.d.). La sirga, la primera película colombiana que se estrena por internet. [Web page]. Recuperado de: <http://m.elpais.com.co/elpais/entretenimiento/noticias/sirga-primera-pelicula-colombiana-estrena-por-internet>

Lederach, J. P. (1994). *Un marco englobador de la transformación de conflictos sociales crónicos*. Centro de Investigación por la Paz Gernika Gogoratz.

Leongómez, E. P. (2004). *Una democracia asediada: Balance y perspectivas del conflicto armado en Colombia*. Editorial Norma.

López Díaz, N. M. (2006). *Miradas esquivas a una nación fragmentada : Reflexiones en tomo al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Bogotá, D.C.: Alcaldía Mayor de Bogotá : Instituto Distrital Cultura y Turismo.

López Martínez, M. (2001). La noviolencia como alternativa política. *La Paz Imperfecta, Granada: Universidad De Granada*, 196-199.

Mager, A. (2013). *Media archaeology. Approaches, applications, and implications*. Taylor & Francis.

Manovich, L. (1999). *What is digital cinema*. Massachusetts.

- Martínez, P., & de Domingo, M. J. (2006). *Video : El principio : Cuaderno didáctico*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina.
- Marulanda, C. (2006). *La memoria visual de la narrativa colombiana en el cine*. Universidad de Antioquia.
- Marx, C., & Engels, F. (1979). El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre. *Moscú: Editorial Progreso*, 52.
- Masa, M. (1990). En que momento se jodió Colombia. *Bogotá: Editorial Oveja Negra*.
- Mayolo, C., & Romero Rey, S. (2008). *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá, D.C., Colombia: Villegas.
- Márquez, G. G. (1982). *Cien años de soledad*. Editorial La Oveja Negra. (Original work published 1967)
- Mélich, J. C. (2005). Finales de trayecto. Finitud, Ética y Educación en un mundo incierto. *La Educación En Tiempos Débiles e Inciertos*, 6, 19.
- Mérida, P., & BLANCO, Paloma; Cayuela, Smith. (2002). *El cine: Historia del cine, técnicas y procesos, actores y directores*.
- Mignolo, W. D. (1994). Entre el canon y el corpus: Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre américa latina. *Nuevo Texto Crítico*, 7(1), 23-36.
- Miranda Camacho, G. (2013). Gramsci y el proceso hegemónico educativo.
- Mitchell, C. R. (1996a). *Evitando daños: Reflexiones sobre la" situación de madurez" de un conflicto*. Centro de Investigación por la Paz" Gernika Gogoratuz".
- Mitchell, C. R. (1996b). *Evitando daños: Reflexiones sobre la" situación de madurez" de un conflicto*. In *Evitando daños: Reflexiones sobre la" situación de madurez" de un conflicto*. Centro de Investigación por la Paz" Gernika Gogoratuz".



- Mockus, A. (2002). Convivencia como armonización de ley, moral y cultura. *Perspectivas*, 32(1), 19-37. Muñoz, F. A. M. (2004). Qué son los conflictos. In *Manual de paz y conflictos* (pp. 143-170).
- Ospina, C. (2010). Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine Colombiano contemporáneo.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de américa latina*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Pécaut, D. (1987). Orden Y violencia: Colombia 1932-1953
- Quiroga Echevarría, M. D. C. (2012). Aspectos documentales del cine mexicano de ficción. Décadas 1940-2010.
- Pérez, M. P. (2003). Hacia una teoría de la adaptación: Cinco modelos narrativos Latinoamericanos.
- Rincón, O. (2002). *Televisión, video y subjetividad* (Vol. 16). Editorial Norma.
- Rist, p. (1989). The documentary impulse and third cinema theory in latin america: An Introduction. *Cineaction*, 18, 60 - 63.
- Rocha, R. (1965). *La estética del hambre*.
- Rodríguez Pérez, M. P. (2012). *Exilio y cine*.
- Román, G. (1996). Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto. *Barcelona: Anagrama*.
- Román Calvo, N. (2001). Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena. *México, Árbol*
- Rueda Bedoya, R. F. (2000). El desplazamiento forzado y la pacificación del país.
- Ruiz Moreno, S. L. (2007). Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos.
- Sampieri, H. (2010.) Fernández y baptista (2010). *Metodología De La Investigación*

Skinner, Q. (2010). Una genealogía del estado moderno. *Estudios Públicos (Santiago)*, (118), 5-56.

Talens, J., & Aumont, J. (1998). *Historia general del cine. Vol. 1, vol. 1.* Madrid: Cátedra.

*Phfantasmagorias: Daniel canogar: Castellón-octubre/noviembre 2005.* [Castellón]:

Universitat Jaume I. Oficina de Cooperació en Investigació i Desenvolupament Tecnològic.

Un Negocio De Película. (2013, March 10). *Revista Dinero*. Recuperado de: <http://>

[Www.dinero.com/edicion-impres/caratula/articulo/cine-colombia-su-negocio/185434](http://www.dinero.com/edicion-impres/caratula/articulo/cine-colombia-su-negocio/185434):

[Http://www.dinero.com/edicion-impres/caratula/articulo/cine-colombia-su-negocio/185434](http://www.dinero.com/edicion-impres/caratula/articulo/cine-colombia-su-negocio/185434)

Valverde, U. (1978). *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá: Editorial Toronueva.

Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid:

Abada.

Weber, M. (2011). *La política como vocación* (Vol. 622). Nobooks Editorial.

Wolf, E. R. (1999). *Las luchas campesinas del siglo XX*. Siglo XXI.

Wood, D. (n.d.). Popular culture, violence and capital in 1980s colombian cinema1.

Zielinski, S. (2006a). *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Mit Press.

### 7.3. FILMOGRAFIA MENCIONADA, NO ANALIZADA.

Di Doménico, Hermanos F, V. (Directores). (1915). *El Drama del 15 de Octubre*. [Película]. Colombia.

Di Doménico, D. (Director). (1921). *Tierra Caucana*. [Película]. Colombia.

Del Diestro, A. (Director). (1922). *María*. [Película]. Colombia.

Grau, E. (Director). (1965). *María*. [Película]. Colombia.

Davison, T. (Director). (1972). *María*. [Película]. Colombia.

- Di Domenico, V. (Director). (1924). *Aura o las violetas* [Película]. Colombia.
- Di Domenico, F. V. (Director). (1924). *Manizales City* [Película]. Colombia.
- Di Domenico, F. V. (Director). (1924). *Madre* [Película]. Colombia.
- Acevedo V, A. (Director). (1924). *La Tragedia del Silencio*. [Película]. Colombia.
- Acevedo V, A. (Director). (1925). *Bajo Cielo Antioqueño* [Película]. Colombia.
- Jambrina, (. (Director). (1927). *Garras de oro (The Dawn of Justice)*. [Película]. Colombia.
- Fleming, V. (Director). (1939). *El mago de Oz* [Película]. USA.
- Peixoto, M. (Director). (1931 ). *Limite* [Película]. Brasil.
- Acevedo, H. (Director). (1932). *Colombia Victoriosa*. [Película]. Colombia.
- Schroeder, C. (Director). (1937). *De la Cuna al Sepulcro* [Película]. Colombia.
- Selznick, D. (Producer), & Fleming, V. (Director). (1939). *Lo que el viento se llevó* [Película]. USA.
- Calvo, M. (Director). (1941). *Flores del Valle* [Película]. Colombia.
- Canal Ramírez, G. (Director). (1960). *Esta Fue Mi Vereda*, [Película]. Colombia.
- Fellini, F. (Director). (1960). *La Dolce Vita*, [Película]. Italia.
- Arzuaga, J. (Director). (1961). *Raíces de Piedra* [Película]. Colombia.
- Luzardo, J. (Director). (1964). *Rio de las Tumbas*. [Película]. Colombia.
- Rocha, G. (Director). (1968). *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* [Película]. Brasil.
- Alvarez, C. (Director). (1968). *Asalto* [Película]. Colombia.
- Cepeda Zamudio, Á., Vincens, L., Grau , E., & Garcia Marquez, G. (Directors). (1954). *La Langosta Azul* [Película]. Colombia.
- Octavio, G., & Solanas, F. (Directors). (1968). *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* [Película]. Argentina.
- Alvarez, C. (Director). (1971). *¿Qué es la democracia?* [Película]. Colombia.
- Mayolo, C., & Ospina, L. (Directors). (1971). *¡Oiga, vea!* [Película]. Colombia.
- Rodriguez , M., & Silva, J. (Directors). (1966 - 1972). *Chircales*. [Película]. Colombia.
- Mayolo, C., & Ospina, L. (Directors). (1973). *Cali de Película* [Película]. Colombia.
- Norlen, F. (Director). (1974). *Camilo El Cura Guerrillero*. [Película]. Colombia.
- Vallejo, F. (Director). (1979). *Cronica Roja* [Película]. México.
- Vallejo, F. (Director). (1980). *La Tormenta* [Película]. México.
- Osorio, J. (Director). (1981). *Amenaza Nuclear* [Película]. Colombia.
- Kuzmanich, D. (Director). (1981). *Canaguaro* [Película]. Colombia.
- Ospina, L. (Director). (1982.). *Pura Sangre* [Película]. Colombia.
- Sánchez, L. (Director). (1983). *La Virgen y el Fotógrafo* [Película]. Colombia.

- Mayolo, C. (Director). (1983). *Carne de tu Carne* [Película]. Colombia.
- Norlen, F. (Director). (1984). *Cóndores no entierran todos los días*. [Película]. Colombia.
- Bottia, L. (Director). (1984). *La Boda del Acordeonista*. [Película]. Colombia.
- Triana, J. (Director). (1985). *Tiempo de Morir* [Película]. Colombia.
- Mayolo, C. (Director). (1986). *La Mansión de Araucaíma*. [Película]. Colombia.
- Ribero, M. (Director). (1987). *El Embajador de la India* [Película]. Colombia.
- Cabrera, S. (Director). (1987). *Técnicas de Duelo* [Película]. Colombia.
- Cabrera, S. (Director). (1994). *Águilas no Cazan Moscas*. [Película]. Colombia.
- Gaviria, V. (Director). (1990). *Rodrigo D, No futuro* [Película]. Colombia.
- Loboguerrero, C. (Director). (1990). *María Cano*. [Película]. Colombia.
- Osorio, J. (Director). (1990). *Confesión a Laura* [Película]. Colombia.
- Aljure, F. (Director). (1991.). *La Gente de la Universal* [Película]. Colombia.
- Erice, V. (Director). (1992). *El Sol del Membrillo* [Película]. España.
- Cabrera, S. (Director). (1994). *La Estrategia del Caracol* [Película]. Colombia.
- Triana, J. (Director). (1996). *Edipo alcalde*. [Película]. Colombia.
- Cabrera, S. (Director). (1996). *Ilona llega con la lluvia* [Película]. Colombia.
- Coral Dorado, R. (Director). (1996.). *La mujer del piso alto* [Película]. Colombia.
- Gaviria, V. (Director). (1998). *La vendedora de Rosas* [Película]. Colombia.
- Duran, C. (Director). (2000). *La Toma de la Embajada* [Película]. Colombia.
- Schroeder, B. (Director). (1999). *La Virgen de los Sicarios*. [Película]. Colombia.
- Guerin, J. (Director). (2010). *En Construcción*. [Película]. España.
- Siminiani, L. (Director). (2010). *Mapa*. [Película].
- Morris, H., & Lozano, J. (Directors). (2011). *Impunity*. [Película]. Colombia.

#### 7.4. GRÁFICOS, TABLAS E IMÁGENES

##### Imágenes.

- Imagen 1. El drama del 15 de Octubre. de Hermanos di Domenico. (1915) .....67*
- Imagen 2. Fotograma de la película Garras de Oro (1927), donde se pone de manifiesto el tema de la cinta, la representación del Tío Sam desgarrar la nación y toma propiedad del departamento de Panamá. ....70*

<i>Imágen 3. Tiempo de Morir de Jorge Ali Triana (1985). guión de García Márquez. Juan vence en duelo a Raúl y es condenado a 18 años de carcel .....</i>	<i>90</i>
<i>Imágen 4. Fotograma de la Estrategia del Caracol, de Sergio Cabrera (1994). Una comunidad de vecinos se ingenian mecanismos para salvar la casa y la dignidad.....</i>	<i>92</i>
<i>Imágen 5. Fotograma película El resquicio (2012). La expresión de violencia puede no centrarse únicamente en el individuo violentado, sino en el perpetrador.....</i>	<i>151</i>
<i>Imágen 6. Fotogramas película “Pero come perro” (2008). La violencia extrema representada en primeros planos aumentan las sensaciones de hastió ante la violencia inmisericorde .....</i>	<i>151</i>
<i>Imágen 7 Fotograma Los colores de la montaña (2010). La dicotomía inocencia / maldad se expone en esta escena, donde unos niños juegan con una bala sin medir las consecuencias que esta pueda acarrear. ....</i>	<i>156</i>
<i>Imágen 8. Fotograma Soñar no cuesta nada (2006). La magnitud de la violencia propuesta en las películas se visualiza tanto en pequeños actos entre personas como en acciones mucho más espectaculares como grandes explosiones que pueden afectar a mas sujetos. ....</i>	<i>158</i>
<i>Imágen 9. Fotograma película El páramo (2011). La violencia se vuelve muy explícita en algunos contenidos como se aprecia en este ejemplo, donde la muerte se manifiesta crudamente.....</i>	<i>160</i>
<i>Imágen 10. Fotograma película Todos tus muertos (2011). La montaña de muertos que encuentra un campesino en su cultivo el día de elecciones municipales - Que se hace con un cadáver?.....</i>	<i>160</i>
<i>Imágen 11. Fosa común de Concentración Nazi. La macabra montaña de cadáveres de la película “Todos tus muertos” fue inspirada en las fotografías de campos de concentración nazi, pero no se puso en duda la probabilidad de su existencia en los campos de Colombia .....</i>	<i>161</i>
<i>Imágen 12. Fotograma película Rosario Tijeras (2005). La representación de la violencia se exalta a través de la representación de las armas y el peligro sobre las víctimas a partir de su utilización. ....</i>	<i>162</i>
<i>Imágen 13. Cartel promocional película Perro come Perro. Donde dos perros se agreden violentamente, acción que representa el contexto general de la película. ....</i>	<i>163</i>
<i>Imágen 14. Fotogramas de la película “Perro come perro” (2008). Se observa una mirada del acto violento a través de las armas de fuego. La intención que refleja la organización de las balas, ofrecen otra visión sobre los actos violentos y las decisiones de su protagonista</i>	<i>166</i>

<i>Imágen 15. “Perro come perro” (2008). El director Carlos Moreno le da indicaciones al actor Marlon Moreno en el duro rodaje de la película .....</i>	<i>168</i>
<i>Imágen 16. Fotograma película Rosario Tijeras (2005). La idea de mujer, belleza y femineidad se ve aquí contrapuesto con el acto violento de apuntar a alguien con un arma y su clara intención de hacer uso de ella. ....</i>	<i>170</i>
<i>Imágen 17. Fotogramas de la película “Rosario Tijeras” (2005) donde comparte sensualidad y violencia extrema .....</i>	<i>175</i>
<i>Imágen 18. Fotogramas de la película “Soñar no cuesta nada” (2006). El dinero incautado a la guerrilla corroe la moral de la tropa y hace reflexionar a un país sobre la legitimidad de la acción de los soldados .....</i>	<i>176</i>
<i>Imágen 20. Fotograma Los hipopótamos de Pablo (2010). Nuevamente se tiene la idea de un personaje de importancia nacional, sin importar su posición dentro de la dicotomía bueno / malo, pero que ayuda a preservar una memoria que identifica a todo el país. ....</i>	<i>182</i>
<i>Imágen 21. Cartel promocional de la película ‘María llena eres de gracias’. La acción representa a María, (la protagonista), recibiendo, como símbolo del culto católico, la comunión, donde en lugar de la hostia recibe una cápsula de cocaína y ella mira con reverencia la mano de quien se la ofrece. ....</i>	<i>183</i>
<i>Imágen 22. Fotogramas película “María llena eres de gracia” (2004) donde aprende a tragarse las “pepas” sin destruirlas y descubre la dificultad física de este acto .....</i>	<i>185</i>
<i>Imágen 23. Fotograma Filme El arriero (2009). Se expone la actividad ilegal del narcotráfico con el transporte a través de personas denominadas ‘mulas’. Quien esta preparando las ‘pepas’ y su cuerpo para el transporte de la mercancía en su cuerpo. ....</i>	<i>186</i>
<i>Imágen 24. Fotograma María llena eres de gracia (2004). La idea de narcotráfico se propone en muchos filmes desde la mirada de quien debe asumir el riesgo de cargar con la mercancía para transportarla hacia otros sitios del mundo. ....</i>	<i>188</i>
<i>Imágen 25. Sumas y restas (2005). La producción, venta y distribución de las droga ilícitas, es decir, la actividad del narcotráfico, se acompaña generalmente de su consumo, generando adicción en quienes trabajan en el medio.....</i>	<i>193</i>
<i>Imágen 26. Fotograma “El Colombian dream” (2006) donde la ironía y el humor negro son el papel predominante en un entorno de fiesta y drogas en la región de descanso de los Bogotanos. ....</i>	<i>194</i>
<i>Imágen 27. Fotograma La playa D.C. (2012). La representación del desplazamiento o éxodo no comprende únicamente un viaje, sino también la llegada a un nuevo lugar que no</i>	

<i>pertenece y que, a su vez, contrasta notoriamente con una identidad que no desea perderse.</i>	207
<i>Imágen 28. La sirga (2012). La decisión de abandonar el lugar de origen muchas veces se basa en la vulneración del derecho de vivienda digna, e incluso de trabajo y demás aspectos sociales que incluyan una buena calidad de vida.</i>	208
<i>Imágen 29. Retratos en un mar de mentiras (2010). Se observa como se realizan los viajes de retorno y esperanza aferrados a objetos o símbolos que reflejen la pertenencia de algo y que no se desea perder.</i>	211
<i>Imágen 30. La primer noche (2003). Nuevamente se retrata la necesidad de salirse de su entorno para llegar a otro lugar a buscar oportunidades que les han sido arrebatadas o negadas.</i>	212
<i>Imágen 31. Fotograma de “Los viajes del viento” (2009) A pesar de comprender un recorrido por la costa caribe, la decisión de estos caminantes es vinculada con el amor que implica el auto descubrimiento, mas que el desplazamiento por factores externos.</i>	215
<i>Imágen 32. Cartel promocional de la película La sombra del caminante, donde se representa la función del protagonista de transportar personas cansadas en su espalda por las calles céntricas de Bogotá.</i>	216
<i>Imágen 33. Paso del Quindio II.</i>	216
<i>Imágen 34. Fotograma de película Paraíso travel (2008). El éxodo implica también una serie de pruebas que se atraviesan para llegar al nuevo destino esperanzador.</i>	223
<i>Imágen 35. Fotograma película María llena eres de gracias (2004). El desplazamiento estos dos filmes están dados fundamentalmente para alcanzar el sueño americano y no especialmente por condiciones de violencia interna.</i>	223
<i>Imágen 36. Los viajes del viento (2009). Representación del acordeón como un instrumento que da cuenta de una identidad musical nacional, de una historia propia del lugar y de una identidad local.</i>	225
<i>Imágen 37. Promocional de la película Mi gente linda, mi gente bella. Se destacan los protagonistas y sus características estereotípicas. extranjero, mujer idealizada, mujer madre, trabajador desaliñado, mujer trofeo, padre cabeza de familia.</i>	228
<i>Imágen 38. El paseo (2010). Se representa aquí las costumbres y acciones de algunas familias colombianas que reafirman su identidad nacional.</i>	231
<i>Imágen 39. Los viajes del viento (2009). La música y las demás representaciones culturales son sin duda alguna una forma clara de exponer y manifestar la identidad de una sociedad, más aun en un país donde existe una multiculturalidad tan marcada.</i>	237

<i>Imágen 40. Los viajes del viento (2009). Los costumbres y cotidianidades de las tribus indígenas del país son de suma importancia dentro de la idea de identidad, pues demuestran toda una historia cultural, política y social de nuestros antepasados y cómo sobreviven hoy día. ....</i>	<i>239</i>
<i>Imágen 41. fotograma película choco, la búsqueda de oro y avado de ropa por encargo en los mismos espacios para compartir con los hijos .....</i>	<i>240</i>
<i>Imágen 42. Fotogramas de la película “La cara oculta” (2011) se muestra el interés de hacer otro tipo de filmes que no necesariamente estén ligadas al entorno político / social del país.....</i>	<i>253</i>
<i>Imágen 43. Los Pecados de mi padre (2010). Algunos personajes de la historia nacional ayudan a reunir partes del todo de algunos acontecimientos, o son en sí mismos un hecho relevante de estudiar por sus acciones y las repercusiones que estas generan en la sociedad. ....</i>	<i>259</i>
<i>Imágen 44. Roa (2013). Los acontecimientos históricos son parte esencial de una construcción de identidad, sobre todo cuando son coyunturales y que atraviesan todos los aspectos políticos, culturales, económicos y sociales .....</i>	<i>262</i>
<i>Imágen 45 Fotograma de la película “La cara oculta” (2011) que representa un drama de ficción cotidiano no integrado al devenir socio- político del país .....</i>	<i>264</i>
<i>Imágen 46. Fotogramas “Los viajes del viento” (2009), .....</i>	<i>275</i>
<i>Imágen 47. “La tierra y la sombra”(2015) .....</i>	<i>276</i>
<i>Imágen 48. El abrazo de la serpiente” (2015) donde los paisajes exuberantes pueden ser lugares de análisis tanto en estos filmes como en la mayoría de la producción contemporánea.....</i>	<i>276</i>

## Tablas

<i>Tabla 1. Nivel de violencia física ejercida en las películas colombianas entre 2003 – 2013 .....</i>	<i>147</i>
<i>Tabla 2. Porcentaje de películas con niveles de violencia y su valoración narrativa .....</i>	<i>169</i>
<i>Tabla 3. Narcotráfico representado en las películas colombianas entre 2003 – 2013.....</i>	<i>177</i>
<i>Tabla 4. ....</i>	<i>179</i>
<i>Tabla 5. Porcentaje de películas que involucran narcotráfico en su trama y su valoración narrativa .....</i>	<i>192</i>
<i>Tabla 6. . El Éxodo - Desplazamiento representado en las películas colombianas entre 2003 – 2013.....</i>	<i>195</i>



<i>Tabla 7. cantidad de personas desplazadas internamente por país. ....</i>	<i>201</i>
<i>Tabla 8. Porcentaje de películas que involucran temáticas de desplazamiento forzado y éxodo.....</i>	<i>220</i>
<i>Tabla 9. . La identidad nacional representada en las películas colombianas entre 2003 – 2013.....</i>	<i>224</i>
<i>Tabla 10. Porcentaje de películas colombianas que tratan sobre temas de identidad entre los años 2003 – 2013.....</i>	<i>235</i>
<i>Tabla 11. las principales películas que establecen la identidad como argumento fundamental de su trama (hipostático) y su receptividad por el público en boletería. ....</i>	<i>244</i>
<i>Tabla 12. Proyección total de películas del periodo (2003 – 2013) y su ubicación de acuerdo a la taquilla obtenida: los de mayor ingreso están cercanos al centro de la imagen. Las de menor ingreso en taquilla están mas lejanas del centro.....</i>	<i>255</i>
<i>Tabla 13. Películas del periodo 2003-2013 y su ubicación respecto a la taquilla vendida, valoración de cada película de forma independiente. Se indica la valoración en boletería vendida de cada película, están presentes las 50 películas mas taquilleras del periodo estudiado.....</i>	<i>256</i>
<i>Tabla 14. Las cinco películas mas taquilleras del periodo estudiado – 2003 - 2013 .....</i>	<i>266</i>
<i>Tabla 15. Identidad hipostática con entradas superiores a 300.000 espectadores solo “Sin tetas no hay paraíso” corresponde a un drama de narcotráfico; las demás son comedias costumbristas dirigidas por Harold Trompetero.....</i>	<i>266</i>
<i>Tabla 16. Las cinco películas mas taquilleras del periodo estudiado.....</i>	<i>271</i>

### Ilustraciones.

<i>Ilustración 2. Esquema Teoría Fundamentada del autor adaptado de Hernández Sampieri, Fernández Collado &amp; Baptista Lucio .....</i>	<i>120</i>
<i>Ilustración 3. . Triángulo de la violencia de Galtung. Realizada por el autor a partir de la propuesta de Galtung. Tras la violencia (Galtung, 1998).....</i>	<i>149</i>
<i>Ilustración 4. Modelo Actancial de Grimas. Basado en: Calvo, N. R. (2007) .....</i>	<i>164</i>
<i>Ilustración 5. Nivel de violencia asociada al nivel de narcotráfico. NN: No Narcotráfico, NV: No violencia .....</i>	<i>172</i>
<i>Ilustración 6. Nivel de Violencia Extrema asociado al niveles de narcotráfico .....</i>	<i>173</i>
<i>Ilustración 7. Nivel de violencia extrema y su relación con otras temáticas .....</i>	<i>174</i>
<i>Ilustración 8. Niveles de la identidad, realizado por el autor, basado en Noriega, J. V., &amp; Medina, J. E. V. (2012).....</i>	<i>226</i>

## 8. ANEXOS

### 8.1. ANEXOS EN WEB

**Películas colombianas 2003 - 2013 - Datos consolidados.** Fuente: Ministerio de Cultura - Creación propia. Corresponde al corpus total de películas 2003 - 2013. Incluye datos de taquilla y valoración narrativa.

[Archivo adjunto](#)

**Procesamiento Consolidado.** Fuente: Realización propia. Constituye la totalidad de la valoración cuantitativa de las películas analizadas y las valoraciones de las categorías narrativas.

[Archivo adjunto](#)

**Estructura general de la tesis.** Fuente: realización propia. Constituye al esquema de la estructura general de la investigación realizada.

[Archivo adjunto](#)

**Instrumento - Categorías narrativas - Escalas.** Fuente: Realización Propia. Constituye a los instrumentos utilizados en la medición temática.

[Archivo adjunto](#)

**Video en Youtube con fragmentos ejemplificantes sobre las estrategias temáticas en el cine colombiano contemporáneo.** Fuente: creación propia a partir de fragmentos de películas colombianas realizadas entre el 2003 - 2013

[Enlace externo](#)

**Cartilla normas del cine en Colombia.** Fuente: Ministerio de Cultura, Dirección de cinematografía. Se encuentran compiladas y explicadas académicamente las regulaciones del cine en el país.

[Archivo adjunto](#)

**Ley 814 de 2003, Ley de Cine - Capítulo 1.** Fuente: Ministerio de Cultura, Dirección de cinematografía. Estrategia nacional hacia el cine, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, incentivos tributarios, cuota de pantalla, sanciones.

[Archivo adjunto](#)

**Largometrajes colombianos 1915 - 2002.** Fuente: Ministerio de Cultura. Corresponde a los largometrajes nacionales previos al estudio específico de esta tesis.

[Archivo adjunto](#)

**Largometrajes colombianos en Cine y Video - 1915-2006.** Fuente: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Catálogo de las películas de Largometraje Colombianos de 1915 al 2006

[Archivo adjunto](#)

**Vínculo externo con la normativa vigente para el sector cinematográfico colombiano – 2017.** Proimágenes Colombia [Enlace externo](#)

## 8.2. DOCTORADO INTERNACIONAL. REQUISITOS Y TRAMITACIÓN

### 8.2.1. Abstract

In this thesis an analysis is carried out of the main themes treated in the Colombian films between the years 2003 - 2013 and their reflection on the socio - political conditions of the country, it seeks to establish a contextual framework of Colombian cinema, where they are reviewed characteristic features that provide a look at the conditions of local cinema, taking into account aspects of relevance that affect the cinematographic production, making a socio-historical approach that helps to understand the dynamics that make up the current framework.

Cinematographic analysis is committed from the elements of representation, and they allow the observation of narrative, space-temporal and fundamentally the thematic universe, associated with the perception of common elements in the cinematographic narrative of the first decade of the so-called cinema law (2003 - 2013).

In the initial chapters, approximations are made in several axes of thematic research, considered relevant to understand the current cinema environments as previous Theories and State of the matter; starting with a look at the anti-hegemonic process of Latin American cinema, and how it has reacted to the mechanisms of domination; which allowed to revitalize the cultural conditions of the region. There are also socio-historical approaches on Colombian cinema that help to understand dynamics in the cinematographic and social condition; in this sense; the Colombian cinema has transformed its general panorama in the last years by some conditions like: Law of cinema, increase of the public in the rooms, presence of the private television in the cinematographic processes, etc. Conditions that modify both the structure of production and the themes and models assumed by contemporaneity, are also observed social considerations, their representation and their involvement in the construction of identity, the vision of reality and the foundation of cultural referents around the conflict and its relations between violence and power and its audiovisual representation.

Logically, the methodological structure is also presented, models of analysis of Colombian cinema are assumed from 2003 to 2013, observing patterns of quantification and qualification that allow the valuation of films of the period, allowing macrocosmic considerations supported in the thematic categories. Subsequently, the analysis is performed on a representative film for its microcosmic revision versus the narrative / thematic value; it

establishes the analytical character of the mechanism where the four thematic categories of greater representativeness in Colombian cinematography were located: Violence, Narcotrafico, Exodus and Identity / Realism. Also, the measuring instruments that were applied to the films and their description are presented.

Later in the document the Research Results are structured, where they contextualize the predominant themes in the Colombian cinema and its relation with the current socio-political environment; intersubjective dialogues are observed between the different concepts and themes.

Finally, the conclusions obtained are presented, rescuing the reflections on the topics treated, and their representation of the national environment according to the objectives and hypotheses; the discussion allows to review theoretical approaches of other authors that differ from the results obtained and allow to propose future lines of research around the environments of the audiovisual representation.

## KEYWORDS

Colombia, Cinematography, Colombian Cinema, History, Decolonization, Violence, Drug trafficking, Exodus, Identity, Realism, Cinema Law, Culture.

## 8.3. INFORMES DE LOS EXPERTOS

### 8.3.1. Informe Experto 1

### 8.3.3. Informe experto 2

### 8.2.2. Certificación de la estancia fuera de España



Vigilada Mineducación



Res. 2333 del 2012

VA-DIDI-062-2017

#### A QUIEN CORRESPONDA

En mi calidad de Directora de la Oficina de Investigación, Desarrollo e Innovación me permito certificar que el profesor Investigador **Juan Alejandro Jiménez Londoño** identificado con C.c. No. 10.289.688, llevó a cabo los siguientes proyectos de investigación y se encuentran registrados en el Sistema de Información para la Gestión de la Investigación (SIGI):

Como Investigador Principal:

- Exploración y creación en Video Mapping aplicado a las artes visuales con fecha de inicio 21/01/2014 y fecha fin 16/12/2014.
- Exploración de Video Mapping aplicado a objetos tridimensionales con fecha de inicio 13/06/2016 y fecha fin 02/12/2016.

Como Tutor de Semillero de Investigación:

- Semillero de Arte y Tecnología.  
Fecha de inicio 29/04/2016  
Fecha fin 15/12/2016
- Semillero de Investigación en arte y tecnología - Horizonte artificial.  
Fecha de inicio 10/04/2017  
Fecha fin 17/11/2017

Se expide la presente certificación a los 17 días del mes de mayo de 2017.  
Atentamente,

  
Teresita Maria Sevilla Rendón, PhD  
Directora

